

CARTOGRAFÍA DEL DESEO: TRANSGRESIONES SEXUALES Y DE GÉNERO EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA (1990-2010).

Anca Koczkas

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Romance Studies Department (Spanish).

Chapel Hill
2015

Approved by:

Oswaldo Estrada

Juan Carlos González–Espitia

Samuel Amago

Mónica Rector

Ariana Vigil

© 2015
Anca Koczkas
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

Anca Koczkas: *Cartografía del deseo: transgresiones sexuales y de género en la literatura latinoamericana contemporáneo (1990-2010)*.
(Under the direction of Oswaldo Estrada).

Dissident erotic behaviors constitute a growing tendency through which Latin American writers fictionalize concerns regarding human sexuality, as well as specific national and neo-liberal anxieties. In this dissertation, I propose a mapping of contemporary Latin American narrative according to transgressive conducts, such as bisexuality, sado-masochism or incest. I study the textual milieu of these so-called “perversions” against the backdrop of medical and psychoanalytic discourses, and within contemporary queer and feminist interpretive frames. Considering the works authors such as Juan García Ponce, Enrique Serna, Mayra Santos-Febres, Oswaldo Reynoso and Jaime Bayly, among others, I examine the body as a seductive realm that constantly defies the constraints of heterosexuality. I situate these arguments within the specific context of Latin America and show that these transgressions constitute a necessary tool for the representation of a prevalent condition of “otherness” and the questioning of “normality,” “perversions” and “inversions” in contemporary Latin American societies.

Pentru mami si tati, lumina ochilor mei. Va iubesc. Multumesc.

Oswaldo, hay ochenta y siete mil palabras en esta disertación. Pero ellas solo fueron posibles porque tu supiste vislumbrar mis silencios. Gracias.

A Rafa, porque esta disertación y el español que corre por mis venas le debemos mucho.

AGRADECIMIENTOS

Si este trabajo se llevó a cabo fue porque soy la persona más afortunada del mundo: rodeada de los mejores (¡aunque también “locos,” gracias a Dios!) profesores; un comité doctoral estupendo que me dió muy valiosos comentarios y me apoyó constantemente; amigos que son más ángeles que amigos y unos padres que dejaron su patria por el sueño de que ni a mi cuerpo ni a mi alma les faltara nada. A todos ellos, mis más sinceros agradecimientos. Si no escribo aquí ningún nombre es porque fiel a mi mala suerte, seguro que se me olvida algún nombre. Los quiero a todos por igual y los llevo en el alma.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1: LA SEXUALIDAD EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA.....	1
Una cuestión de términos.....	13
Telón y antecedentes teóricos.....	16
Sobre la narrativa breve.....	23
División y objetivo del trabajo.....	27
CAPÍTULO 2: ¿DIVERSIDAD NO HETEROSEXUAL? ALTERNATIVAS SEXUALES EN JUAN GARCÍA PONCE, ENRIQUE SERNA, MAYRA SANTOS FEBRES Y JAYME BAYLY	32
Plurisexo en Juan García Ponce y Enrique Serna.....	35
Despertar lésbico en el Caribe: Mayra Santos-Febres.....	57
La bisexualidad en el Perú: el vaivén erótico de Jaime Bayly.....	66
CAPÍTULO 3: EROTISMO Y VIOLENCIA EN EL CARIBE: MUJERES MASOQUISTAS EN LA NARRATIVA DE MAYRA SANTOS FEBRES Y MAYRA MONTERO.....	88
Fe y su disfraz: ¿Empoderamiento o auto-mutilación?.....	94
Masoquismo y necrología en <i>La última noche que pasé contigo</i>	119
CAPÍTULO 4: PERVERSIONES DE LA MIRADA.....	145
La mirada “novísima y rarísima”: Ena Lucía Portela.....	149
Del <i>Peeping Tom</i> al “ojo fálico”: Juan García Ponce y Claudia Guillén.....	164
<i>El goce de la piel</i> o la mirada “otra” de Oswaldo Reynoso.....	183

CAPÍTULO 5: LÍMITES DEL DESEO: PEDOFILIAS INCESTUOSAS EN <i>LAS VIOLETAS SON FLORES DEL DESEO</i> DE ANA CLAVEL Y <i>EL LENGUAJE DE LAS ORQUIDEAS</i> DE ADRIANA GONZÁLEZ MATEOS.....	193
El incesto como rebelión y su lenguaje.....	198
Las violetas o como nacer para el padre.....	216
CONCLUSIÓN.....	231
OBRAS CITADAS.....	235

CAPÍTULO UNO: LA SEXUALIDAD EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

En las últimas dos décadas del siglo XX y bien entrado el siglo XXI se nota en la narrativa hispanoamericana una tendencia clara hacia temáticas cuyo enfoque principal gira en torno a la sexualidad y el género. Escritores como Pedro Lemebel en Chile, Jaime Bayly en el Perú, Mayra Santos-Febres en Puerto Rico y Enrique Serna en México —entre tantos otros— exploran en sus obras diversas luchas y transgresiones de género que, si bien muestran una actual preocupación en todo lo referente al sexo y la orientación sexual, problematizan también los debates feministas y *queer* que transforman la escena cultural a partir de los años setenta.

Es cierto que desde siempre la sexualidad humana ha sido uno de los ejes centrales de la producción literaria; pensemos en las obras de Sapho, Sade, Bataille, Sacher-Masoch, o en *L'Histoire d'O* (1954) de la francesa Pauline Réage. No obstante, lo que parece distinguir a nuestra época de períodos históricos anteriores es su insistencia en presentar al erotismo como parte constitutiva e irremplazable de la identidad actual. En la cultura occidental de finales del siglo XX y principios del XXI nos definimos según nuestra orientación sexual (Weeks 65) y ésta se ha convertido en la verdad de nuestro ser, fenómeno anticipado ya por Michel Foucault en *The History of Sexuality* (21). Como lo demuestran los choques constantes entre los géneros tradicionales y aquellos que amenazan el binomio heterosexual normativo, al igual que las discusiones continuas acerca del tema, el proceso de dialogar en torno a los comportamientos sexuales se ha vuelto mucho más difícil. Hablo de una tarea problemática sobre todo si pensamos que en la actualidad distintas sociedades experimentan

aquello que Enrique Serna denomina como el “bombardeo neurótico de la industria del deseo” (“Metafísica” 29), industria que ha convertido el sexo en un deber, distante de cualquier definición de juego o ritual.

Sin duda, la liberación sexual a partir de los años setenta cumplió la labor de afirmar los derechos de muchas minorías cuya opresión giraba en torno a la asociación identidad/sexualidad. Junto con esta liberación podríamos mencionar también el surgimiento de diversas luchas feministas que en México y el resto de América Latina se afirman más tarde, pero que asociadas a la renovación constante de las vías de comunicación y la globalización, otorgan mayor visibilidad a los sectores sociales más marginados.

Si los seres humanos, al decir de Jeffrey Weeks, buscamos “la verdad de nuestra naturaleza en nuestros deseos sexuales” (75), en los últimos veinte años estas verdades se han intensificado y multiplicado con una rapidez inusual. En la actualidad, encender la televisión, tomar un viaje por carretera, o hacer una búsqueda cualquiera en *YouTube* significa someternos al bombardeo neurótico de la industria del deseo del que nos previene Serna. En conjunto, todas estas imágenes que buscan incitar, excitar e intrigar, en el formato de un anuncio publicitario o como parte de distintas campañas de educación sexual, confirman que en el siglo XXI las fronteras entre lo moral y lo decadente, lo aceptable y lo prohibido, el erotismo y la pornografía, son más borrosas que nunca.

Basta con ojear novelas y relatos latinoamericanos publicados en los últimos veinte años para corroborar que —y aquí hago uso de un término foucaultiano— el “locus de la sexualidad” se pluraliza y la anteriormente celebrada alcoba matrimonial es relegada a una periferia incompatible con el deseo erótico. Algo de esto se observa, por ejemplo, en la novela corta *La última noche que pasé contigo* (1991), de la cubana Mayra Montero, donde los protagonistas deciden hacer un crucero por el Caribe y realizan sus fantasías más ocultas en cualquier sitio menos en la cabina del barco donde se alojan. También en la colección de

cuentos *Cinco mujeres* (1995), del mexicano Juan García Ponce, las protagonistas hacen uso de su sexualidad con la misma facilidad en la playa, el cuarto de un desconocido, o en un jardín público. En el relato “Dulce amor mío” (*Me perturbas*, 2001), de la peruana Rocío Silva Santisteban, los eventos amorosos ocurren bajo un mapa de perversiones que guía el curso de los acontecimientos. Este recorrido es el pretexto para que la autora peruana investigue tales transgresiones como la urofilia o el sado-masoquismo, donde los personajes femeninos sádicos nos demuestran que una forma de liberación para la mujer puede ser el tomar las riendas del intercambio erótico. Menciono estos tres ejemplos para ilustrar brevemente que la narrativa latinoamericana reciente está repleta de episodios que aluden, describen o indagan diversas cuestiones relacionadas al sexo.

Si redactáramos una lista exhaustiva sobre este tema, desde luego tendríamos que incluir la obra de muchos autores jóvenes nacidos en los años setenta, como Santiago Roncagliolo, Carlos Yushimito, Andrés Neuman, Samantha Schweblin o Lina Meruane, quienes presentan a las minorías sexuales en papeles menos pasivos que las generaciones anteriores. Esta insistencia por ficcionalizar asuntos relacionados con lo sexual y la sexualidad, el erotismo y sus metáforas o diversas cuestiones de orientación sexual se aprecia con mayor claridad a lo largo de los años noventa y en la primera década del 2000, tanto en autores renombrados como Mario Vargas Llosa (*Los cuadernos de don Rigoberto*, 1997; *El paraíso en la otra esquina*, 2003; *Travesuras de la niña mala*, 2006), Alfredo Bryce Echenique (*El huerto de mi amada*, 2002; *La esposa del rey de las curvas*, 2009), Gabriel García Márquez (*Del amor y otros demonios*, 1994; *Memoria de mis putas tristes*, 2004) o Isabel Allende (*Cuentos de Eva Luna*, 1990), como también en escritores menos famosos.

Estos últimos, sin embargo, rompen las barreras de forma, estilo y género heredadas de los grandes maestros. O al menos esto percibimos al leer a autores como Mónica Lavín (*Hotel Limbo*, 2008; *Yo la peor*, 2009; *Manual para enamorarse*, 2012), Gioconda Belli (*El*

pergamino de la seducción, 2005), Franz Galich (*Managua Salsa City (Devórame otra vez)*, 1999; *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)*, 2006) o Daniel Sada (*Luces artificiales*, 2002; *Casi nunca*, 2008), entre otros. Pienso también en las mexicanas Claudia Guillén y Adriana González Mateos, escritoras que exploran en sus novelas cortas y relatos temas tabú como la necrofilia (en el relato “El cine” de la colección *Los otros*, 2009), o el incesto y la pedofilia (como observamos en *El lenguaje de las orquídeas*, 2007).

No estoy hablando de una falta de escenas sexuales en la literatura anterior a los años noventa. Sin ir muy lejos, bajo las rúbricas del *boom* y el *postboom* latinoamericanos se exploran distintos ángulos sexuales, sensuales, eróticos o de orientación y exploración sexual en novelas como *La casa verde* (1965), *Cien años de soledad* (1967), *El lugar sin límites* (1965), *Pantaleón y las visitadoras* (1973) o *El beso de la mujer araña* (1976). Pero en la mayoría de estos casos el tratamiento de la sexualidad es relegado a espacios marginados, dentro de ámbitos pertenecientes a aquello que Michel Foucault llamara el circuito económico burgués, como el prostíbulo, el cuarto de la amante, el manicomio o la cárcel (4). Desde luego, también en *Santa* (1903) de Federico Gamboa hay una clara división entre lo público y lo privado o entre lo prohibido y lo aceptado dentro de la sociedad porfiriana. No en vano la prostituta Matilda Burgos, en la novela *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, se burla abiertamente de la obra de Gamboa en un transgresor acto lésbico que busca reubicar las sexualidades alternativas. Hoy por hoy, el sexo en la literatura deja atrás su posición insular para abarcar la totalidad de una amplia llanura narrativa en diversos terrenos de América Latina. Y si bien este llamado protagonismo sexual tiene también un lado negativo (Serna), la intensificación y multiplicación de géneros y la visibilidad de comportamientos sexuales antes ocultos hacen que la actualidad sea caracterizada más por una hibridez sexual que por la relevancia de categorías basadas en el binomio normativo hombre-mujer.

El mejor logro de la narrativa latinoamericana en cuanto a los estudios de género ha sido, en los últimos veinte años, no solamente haber creado lo que Judith Butler en su ya canónico estudio *Gender Trouble* denomina como “fisuras en el axis genérico” (112), sino también abrir el espacio para una temática más personal, o “íntima” desarrollada por las mujeres. Si en los años sesenta y setenta el espacio textual dedicado a las denominadas desviaciones sexuales les pertenecía casi exclusivamente a autores hombres como los ya citados Donoso y Puig, o a Severo Sarduy (*De dónde son los cantantes*, 1967), a partir de los noventa el paisaje literario empieza a cambiar debido a la creciente visibilidad de diversas escritoras latinoamericanas. Este fenómeno es fundamental para mi trabajo, que si bien no se dedica exclusivamente a cuentistas mujeres, sí reconoce que la mujer —desde una posición históricamente subalterna— presenta implícitamente una mayor posibilidad de transgresión: entre el espacio privado y público, entre el silencio y el hablar/escribir, entre abordar sexualmente un papel pasivo o activo.

Estas fronteras, impuestas por la religión, el nacionalismo y la modernidad constituyen, según Jean Franco, narraciones hegemónicas del discurso dominante que en determinado momento le asignan a la mujer un lugar subordinado en múltiples contextos sociales (13). A partir de los años noventa, sin embargo, transgredir dichos contextos sociales por parte de las escritoras latinoamericanas ha sido posible en gran medida debido a los logros feministas y a la proliferación de estudios críticos y teóricos con respecto a la mujer. En un tratado sucinto pero iluminador, Lucía Guerra apunta que el feminismo en América Latina sigue en una primera fase la filiación francesa representada por Simone de Beauvoir (quien cuestiona el principio biológico que la ciencia emplea para la división mujer/hombre), Julia Kristeva (cuya división entre lo semiótico y lo simbólico cuestiona las teorías freudianas reelaboradas por Lacan), o Hélène Cixous (quien postula que la escritura femenina constituye una zona aún no regimentada por el orden simbólico, y por ende socava la lógica

falogocéntrica). Sin embargo, todos estos postulados teóricos, al trazar una definición de la Mujer, con mayúscula, y al ser elaborados en un contexto ajeno a la realidad latinoamericana, han sido tachados por la crítica actual como esencialistas. Como bien señala Fabienne Bradu:

¿De qué nos serviría, como mujeres, encerrarnos en otro sistema de géneros, después de habernos liberado de uno? Me parece más enriquecedor, apelar al derecho a la diferencia, a la pluralidad, a la individualidad, en el seno mismo de la *gens* femenina, que superponer a un sistema opresor otro que se llamase liberador pero que pudiese resultar tan incómodo y estrecho como el primero. (474-75)

Bradú habla de un esencialismo que tanto escritoras como intelectuales mujeres del continente combaten y reemplazan actualmente con una estética de pluralidad y diferencia. Por eso mismo es reveladora la conclusión de Aralia López González, quien ya en 1991, al hacer una lectura de las novelas de Elena Poniatowska, María Luisa Puga y Ángeles Mastretta, aprecia que la mujer se va constituyendo en dichas obras como sujeto “individual y social capaz de historizar su condición en la enmarañada red de las relaciones sexuales y sociales de desigualdad” (4).

Curiosamente, entre 1990 y el 2010, no sólo las mujeres ahondan en la temática sexual en sus obras literarias. Escritores y escritoras de toda la América Latina han publicado obras “provocadoras,” disidentes del binomio heterosexual, que examinan los entrecruces de género, el *performance* y la perversión con el propósito de cuestionar las normas sexuales establecidas por el patriarcado. Los ya mencionados Enrique Serna, Juan García Ponce, Cristina Rivera Garza, Mayra Santos-Febres, Andrés Neuman, Pedro Lemebel, Daniel Alarcón, Jaime Bayly y Rocío Silva Santisteban, entre muchos otros, ficcionalizan de forma explícita identidades sexuales marginadas. Sus narraciones, como demuestro en esta tesis doctoral, problematizan cuestiones de clase, raza y género ofreciendo el papel protagónico a lesbianas, homosexuales o travestis. A través de estos y otros personajes alternativos o contrahegemónicos, estos autores finiseculares —llamados también “de entre siglos”— exploran desviaciones sexuales como el incesto, el voyerismo, el sado-masiquismo o la

necrofilia. Me importa explorar la representación explícita de estas prácticas sexuales en la literatura actual no sólo porque subvierten o transgreden el *estatus quo*, sino también, y sobre todo, porque individualmente y en conjunto representan las preocupaciones, los miedos, los deseos y la política de sociedades latinoamericanas atrapadas entre el cambio y la tradición, o entre la colonialidad y la globalización. Vistas de este modo, las transgresiones sexuales que aparecen en diversas obras contemporáneas reflejan cuestiones de otredad, feminismo y masculinidad, o represión sexual y libertad ideológica.

Al explorar el tema del incesto, por ejemplo, en *El lenguaje de las orquídeas* (2007) la escritora mexicana Adriana González Mateos lo libera de la carga de prejuicios sociales que lo acompañan. La autora no lo condena abiertamente, pero sí indaga sobre las condiciones sociales que han creado el ambiente propicio para que éste ocurra. Se disminuye de esta forma la brecha que existe entre la niña protagonista y su tío y, consecuentemente, entre mujer y hombre, con un incesto no forzado. En esta novela la perversión se revela como un asunto en el que la niña ha participado activamente, “porque bajo mi expresión virginal yo detestaba el orden y había decidido sacudirlo” (24). La obra de González Mateos, arguyo en el debido momento, nos recuerda los profundos cambios por los que pasa la familia mexicana en vísperas del siglo XXI, cuando disminuye la importancia de la figura paterna, tan fundamental en el periodo pre-revolucionario. Si recordamos los postulados del antropólogo Lévi-Strauss, para quien el tabú del incesto surge debido a que el matrimonio constituye el intercambio económico de mujeres entre hombres de tribus distintas (cambio iniciado por los padres y hermanos), observamos aquí no una posición pro-incesto, sino cierta liberación femenina que comienza con el cuestionamiento de valores inculcados en el seno familiar.

Juan García Ponce explora otro tipo de incesto en su relato “Ninfeta.” En esta obra, de clara alusión a Nabokov, el autor le confiere agencia a la madre: al final del cuento ésta mata a su pareja, porque al parecer había abusado de su hija Enedina. En todo momento, sin

embargo, al igual que en la novela de González Mateos, el narrador enfatiza la participación activa de la niña en el intercambio amoroso, porque entra al cuarto del amante de su madre, se deja acariciar, etc. De esta forma, lo que estos dos escritores nos recuerdan es, por un lado, la calidad muchas veces borrosa de las perversiones sexuales y, por otro lado, lo que Freud ya había observado a comienzos del siglo XX: la presencia del instinto sexual en los niños y adolescentes. Tanto García Ponce como González Mateos presentan a dos protagonistas que se rebelan en contra de una construcción social que durante todo el siglo XX relega a la mujer a la condición de regalo en un intercambio entre hombres.

Como se sabe, George Bataille elabora la tesis de Lévi-Strauss y afirma sobre el incesto que “for a close relation to renounce his right, to forgo the enjoyment of his own property: this is what defines human beings in complete contrast to greedy animals” (218). En resumen, si bien la restricción de las relaciones sexuales entre los miembros de una familia convierte a la mujer en propiedad del hombre (Lévi-Strauss), o es lo que nos separa del reino animal (Bataille), las obras de García Ponce y González Mateos trasladan el enfoque del padre/tío a la hija. Que sean las mujeres quienes inician el acto incestuoso enriquece la constelación de personajes femeninos que cuestionan los prejuicios androcéntricos y el doble estándar del patriarcado. Además, la representación del incesto como parte de la vida, como un acto erótico liberado de tabúes, marca una crisis dentro del núcleo familiar; aplicada a la sociedad en general, dicha práctica señala una inversión de valores o hasta la ausencia de “moral” en todo el continente. Por lo tanto, los autores que exploran la perversión de forma permanente en sus obras demuestran que el proceso de ficcionalizar las transgresiones sexuales es la mejor forma de medir las transformaciones por las que pasa aquella moral, tradicionalmente definida por los hombres.

Otro comportamiento considerado transgresivo, el voyerismo, es explorado por varios escritores, ya sea de manera exclusiva, como ocurre en el relato “Una tarde con Stella” de

Claudia Guillén, o acompañando de un amplio abanico de perversiones, como ocurre en la novela corta *La última noche que pasé contigo* (1991) de Mayra Montero. En el cuento de Guillén, Mario es un hombre de edad media, anodino y casado con una mujer “llena de tubos en el cabello y kilos de más en el cuerpo” (115); en el relato, Mario consigue una cita con Stella, una prostituta que logra provocarles el orgasmo a los hombres sin tocarlos. La autora introduce aquí un caso típico de —siguiendo la definición de Freud— exhibicionismo y voyerismo, siendo la primera una perversión pasiva y la segunda activa, porque el hombre es el dueño de la mirada (Freud 21-23). Desarrollando las ideas de Freud para aplicarlas al cine clásico hollywoodense, Laura Mulvey destaca la importancia de la mirada masculina, que proyecta sus fantasías en el cuerpo pasivo de la mujer, codificado en su apariencia para tener un fuerte impacto visual y erótico: “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly” (841). Según esta interpretación, el hecho de que los hombres sean dueños de la mirada justifica la conversión de la mujer en objeto inmóvil de contemplación sexual. Sin embargo, notamos en el relato de Guillén la subversión de esta dicotomía, porque ella disocia la mirada masculina del papel activo. En este caso, aunque Mario es el que proyecta la mirada, su papel es pasivo tanto en la relación con Stella como con su esposa. Al final del relato la protagonista acaba siendo una mujer que se aprovecha de la predisposición al voyerismo de sus clientes, para contradecir tanto las teorías freudianas, como también la tesis de Octavio Paz, para quien las mujeres mexicanas no tienen voluntad y deseos propios, sino que poseen cuerpos durmientes que despiertan a la vida solo bajo la contemplación masculina (*The Labyrinth* 37).

Al estar íntimamente ligadas a la sexualidad humana, estas transgresiones constituyen también un continuo, cuyas manifestaciones cambian según la historia y un determinado contexto socio-cultural. Un ejemplo edificador en esta dirección son las múltiples actitudes

hacia la pedofilia, que mucho han cambiado a lo largo de los siglos. La excitación sexual, real o imaginaria, con menores de edad, nada tenía de perverso en la Antigua Grecia; era una costumbre que empezó siendo un “mecanismo sociológico de educación en un contexto militarista” (Villena 83), como en Esparta, y una cuestión estético-filosófica en el caso de Atenas, donde el concepto de amistad entre hombres no excluía el elemento sexual. Según la historiadora francesa Elisabeth Roudinesco, autora de uno de los pocos estudios dedicados exclusivamente a la perversión y su evolución —*Our Dark Side: A History of Perversion* (2007)— la pederastia, o el acto homosexual entre un adulto y un joven usualmente entre doce y dieciocho años constituía una parte integral de la polis, porque permitía que el matrimonio normativo siguiera funcionando (33).

Hoy los actos hetero- u homosexuales con menores de edad son condenados severamente por la ley, aunque estas leyes varían de país a país. Tales actos resultan abominables para muchos individuos porque disminuyen la brecha entre la edad adulta y la infancia (Villena 85), y las leyes que condenan dichos actos presuponen la incapacidad de un menor de edad para formular cualquier tipo de consentimiento sexual. Actualmente la pedofilia, en su acepción más estricta, se define como Sin embargo, como se nota en muchas obras literarias como *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, “Ninfeta” de Juan García Ponce, o bien *El lenguaje de las orquídeas* de González Mateos — mencionadas anteriormente— tanto la edad, el consentimiento, como la definición de los abusos emocionales y físicos son conceptos cuya construcción social se basa en fronteras borrosas.

Se trata de un tema candente que siempre ofrece tela por donde cortar, especialmente si consideramos que en los últimos diez años se han descubierto terribles casos de pedofilia dentro de la Iglesia Católica, aquellos que han mermado su autoridad escandalizando al público. En el caso particular de un país como México (que presume de ser uno de los más católicos de toda América Latina), la presencia de la perversión sexual en la literatura marca

una profunda preocupación por cuestiones sociales que nos hacen repensar el papel del escritor, que si bien no toma ya forma de militancia política, como ocurría anteriormente, saca a la superficie cuestiones que en otros tipos de discursos no pueden ser desarrolladas. Se trata ahora de marcar un momento histórico en el que la globalización y el neoliberalismo colocan al sujeto en medio de un proceso de negociación: por un lado, las varias olas de feminismo y luchas de liberación *gay* empujan hacia el aflojamiento de las fronteras tradicionales de la sexualidad; por otro lado, sin embargo, observamos una resistencia ejercida por los valores absolutos de la religión y la moral.

Si las relaciones sexuales con menores de edad cobran a lo largo de los siglos un estigma social, convirtiendo algo que era socialmente aceptado (la pederastia de la antigüedad griega) en una de las transgresiones más condenadas tanto por la opinión pública como por los códigos penales, un proceso inverso ocurre en el caso de la masturbación. Es consabido que el sexo solitario es sancionado por la moral judeo-cristiana porque no obedece al propósito reproductivo que esta religión le ha asignado al acto sexual, pero fuera de algunos discursos religiosos —el católico, por ejemplo— su calidad de perversión es actualmente discutible.

No está de más recordar que a partir del siglo XVIII los debates en torno al onanismo dejan de pertenecer exclusivamente al terreno religioso y pasan a manos del discurso médico, sirviendo como chivo expiatorio para un sinfín de enfermedades (Mason 63). Considerada como “a great terror” (Stangers and Van Neck 9) o, durante la época victoriana, “a secret vice” (Mason 12), en la actualidad la masturbación no constituye ya una amenaza, quizás también porque los discursos médicos y religiosos han perdido, a partir de la segunda mitad del siglo XX, su papel fundamental en moldear las mentalidades de los individuos. Pensando en un pasado que hoy nos parece demasiado remoto, dice Antonio de Villena: “el que se masturbaba, el que gastaba por vicio tanpreciado líquido, no solo pecaba mortalmente contra

Dios, sino que, a través de una enfermedad medular, podía debilitarse hasta morir o —lo que era casi peor— volverse tonto por raquitismo de su masa encefálica” (25). Claro está que dicha actitud hoy provocaría la risa en no pocos círculos sociales, sobre todo porque nos revela que la ciencia redime un comportamiento que a partir del siglo XVIII ella misma había demonizado. En este aspecto, es significativa la aportación del respetado médico suizo Tissot, quien en 1760 publica su obra maestra *L’Onanisme*, atribuyéndole a la masturbación un sinnúmero de padecimientos que en aquel entonces aún eran misteriosos, como las enfermedades nerviosas y degenerativas, las migrañas, el reumatismo, etc. La conclusión final del suizo y la de sus innumerables seguidores a lo largo de dos siglos es que la masturbación conlleva a la muerte. Rechazando las teorías según las cuales el terror hacia el placer solitario es un síntoma del deseo de auto-preservación de la burguesía, las historiadoras Jean Stengers and Anne Van Neck concluyen que la increíble popularidad e influencia de su obra *L’onanisme* se debe a que una sociedad hambrienta de respuestas encontró en la masturbación una causalidad universal (95).

Por consiguiente, en la escala jerárquica (si podemos hablar de tal actividad cuando de transgresiones se trata) hoy el onanismo resulta casi inofensivo y hasta podría decirse que alcanza cierto grado de aceptación social que permite su celebración como actividad saludable y necesaria, para hombres y mujeres. Es bastante conocido el caso del personaje de Samantha de la popular serie norteamericana *Sex and the City* (HBO 1998-2004), quien aun cuando disfruta de una vida sexual intensa y variada, también mantiene una relación muy cercana (e insustituible) con su vibrador. En el ya mencionado relato “El cine,” de la mexicana Claudia Guillén, la narradora expresa envidia hacia su antigua compañera de escuela, quien se refugia en un cine abandonado de la Ciudad de México para hacer el amor con unos fantasmas de seminaristas muertos. Dejando de lado el elemento fantástico y sus implicaciones, y teniendo en cuenta la inmaterialidad de sus compañeros de orgía, lo que

Ema hace es masturbarse, por lo cual la narradora concluye que “A pesar de su aparente fragilidad, Ema había logrado *lo que cualquier mujer desearía*: deshacerse de la incertidumbre que este mundo nos ofrece, al llevar una doble vida” (57, énfasis mío). Esta doble vida alude a una liberación femenina con profundas implicaciones: aquí la mujer no necesita a un hombre de carne y hueso para procurarse el placer físico, ni se ajusta tampoco a los arquetipos de la mujer mexicana identificados por Luis Leal como la virgen, la prostituta o la madre (227). En Ema la mujer latinoamericana tiene un modelo a seguir diferente; y si bien podríamos argumentar que su liberación ocurre en un mundo fantasmagórico, lo importante aquí no es la veracidad de los acontecimientos, sino la envidia que este otro modo de ser despierta en la narradora y posiblemente en las lectoras. El logro de Guillén en este relato es por consiguiente doble: por un lado avisa en cuanto a la imposibilidad actual de que haya mujeres como Ema sin que sean tomadas por locas o brujas, y por otro lado muestra como viable una nueva epistemología que asocia la liberación y la independencia femeninas con la autosuficiencia sexual.

Una cuestión de términos

Dada la variedad de comportamientos que aquí he enumerado, considero necesaria una aclaración en cuanto a los términos que utilizo en este estudio. No cabe duda que la palabra “transgresión” presupone la existencia de un límite que se cruza, ya que según el Diccionario de la Real Academia Española, transgredir significa “quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto.” La transgresión, por consiguiente, puede ser geográfica, moral, ética, religiosa, o sexual, por ejemplo. En esta disertación me ocupo de aquellas transgresiones relacionadas específicamente con el ámbito sexual y de género, y que son cometidas por los personajes de las obras que analizo. Establecer un acuerdo común sobre dónde empieza y acaba la línea que se transgrede es casi imposible; se trata de un límite que

cambia constantemente según las coordenadas geográficas, temporales y sociales. No obstante, en la mayoría de las obras que investigo, la heterosexualidad aparece como normativa y por esta razón considero transgresión a cualquier acto que se desvía de la cópula entre un hombre y una mujer.

Asimismo, en varias obras estas conductas son calificadas como perversas, como ocurre en la novela *La noche es virgen* (1997) de Jaime Bayly, donde una madre ultra-religiosa trata sin éxito de enderezar a su hijo. De manera similar, en el relato “Un loco dentro del baño,” de Ena Lucía Portela, uno de los personajes asocia la homosexualidad con la enfermedad y la perversión. En otras palabras, aunque haya transgresiones que por lo general ya no se consideren perversas, como por ejemplo la homosexualidad, en todo momento tengo en cuenta no la actitud cultural extradiegética, sino la manera en la que estas transgresiones son representadas dentro del texto literario.

¿Cómo podemos, entonces, definir la perversión sexual? ¿Por dónde empezar? ¿Cuáles son hoy los límites admisibles de la sexualidad humana? ¿Cómo podemos analizar las producciones literarias que se enfocan en este tipo de una manera objetiva y convincente, si en esta industria del deseo las fronteras sexuales se vuelven más y más cercanas? La definición lingüística es reducida, pero nos ofrece un punto de partida. El Diccionario de la Real Academia señala que el acto de pervertir es “viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe o el gusto.” Como adjetivo el vocablo se emplea para designar algo o a alguien sumamente malo, que causa daño intencionalmente o que corrompe las costumbres y el orden habitual de las cosas. Asimismo, la perversión de tipo sexual conlleva *a priori* un estigma, reflejado en la definición lingüística de la persona pervertida como alguien “de costumbres o inclinaciones sexuales que se consideran socialmente negativas o inmorales.”

La división de esta disertación es temática y cada uno de los capítulos analiza transgresiones diferentes: homosexualidad y bisexualidad en el primer capítulo,

sadomasoquismo en el segundo, voyerismo en el tercero y pedofilia combinada con incesto en el cuarto. Mientras las palabras homo- y bisexualidad no provocan confusión alguna, ya que designan las relaciones sexuales con personas de un mismo sexo y de ambos sexos respectivamente, no se puede decir lo mismo sobre los demás términos. Y es que al analizar las representaciones literarias de estos comportamientos, nos enfrentamos a una multitud de definiciones que provienen de diferentes campos: el psicoanálisis, la ciencia médica o el discurso jurídico, que para prohibir ciertos actos debe enunciar qué es lo que estos actos presuponen.

También existen las definiciones lingüísticas de los diccionarios, que proveen un buen punto de partida, sólo que varias veces éstas resultan demasiado generales. Por separado, ninguna de ellas es completa y cada una de ellas es movable. Según el avance de las sociedades y los fenómenos socio-culturales que en ellas se dan, estas definiciones están sujetas a cambios; un ejemplo contundente es que la homosexualidad ya no figura como enfermedad mental en los manuales de psiquiatría, o que los actos de la pedofilia y el incesto ya no son definidos por estos manuales como perversiones sino como parafilias (Cucci and Zollner 19).

Debido a esta variedad de significados, a continuación enumero las definiciones de estas transgresiones que en este estudio se emplean. Para delinear el masoquismo, acudo a la definición de Antonio de Villena, quien afirma que esta práctica consiste en una relación sexual de dominación/sumisión que implica cierto acto de violencia (42). Aunque los daños provocados por el trato sadomasoquista pueden ser también emocionales o psicológicos, mi estudio se enfoca específicamente en la representación de la violencia física.

El voyerismo es definido en el *Diccionario de Psicología* (1980) como la satisfacción sexual que produce la contemplación de un cuerpo desnudo u otras actividades de tipo erótico (Genovard Rosselló 280). No obstante, en mi análisis agrego a esta definición las tres

condiciones que Freud considera necesarias para que esta transgresión se convierta en perversión: el enfoque en las zonas genitales, el sobrepaso de la vergüenza y el reemplazo del acto sexual (23). El incesto, por otra parte, tiene varias acepciones, como lo apunta Gillian Harkins:

Culled from a prohibition on marriage between close kin (a definition with seemingly innumerable variations) it has signified everything from same-sex sexual practices (likened to incest's desire for something similar to oneself) to sexual practices within any collective unit (such as liaisons within a friendship circle, apartment complex or academic department). (xii)

En esta disertación, la definición de Harkins resulta demasiado amplia. Como aquí analizo transgresiones sexuales y de género, me centro en las relaciones entre miembros de la familia nuclear, ya sean éstas de sangre o por alianza.

Desde el punto de vista clínico, la pedofilia es la actividad sexual repetida con niños pre-púberes (Gelder 487); en cambio desde el punto de vista legal es “un crimen sexual cometido por un adulto sobre el cuerpo de un niño” (Roudinesco 144), y generalmente implica violencia y otros tipos de abusos. Dado que en uno de los casos que analizo estos actos se dan con el acuerdo de la niña, la pedofilia es vista aquí como la relación sexual entre un adulto y un menor.

Por último, en mi análisis marco la diferencia entre “erotismo” y “sexo” siguiendo al respecto las definiciones de pensadores como George Bataille, Octavio Paz o Mario Vargas Llosa. A grandes rasgos, según estos autores, el sexo representa la cópula salvaje y alude al instinto animal, mientras que el erotismo se define por su función ceremonial y transcendental, que incluye también el sentimiento amoroso y la imaginación.

Telón y antecedentes teóricos

Durante el siglo XIX la perversidad (o la perversión como pecado) se convierte en perversión como categoría médico-legal. Después de la Revolución Francesa y debido en

parte a la expansión napoleónica, el mundo occidental traspasa una época de grandes avances científicos. La época victoriana es la era del nacionalismo y los descubrimientos médicos, pero además representa el momento histórico en el que la perversión no sólo se formaliza, sino que cobra una importancia sin precedentes. Al decir de Elisabeth Roudinesco:

As the gradual medicalization of the great human passions got under way, it began to be asked what would become of the nature of perversion in a world in which the perverse, who were not now treated as though they were ill, could no longer defy God and had no option but to place their trust in science. (47)

Se trata de una ciencia que, bajo el liderazgo de Richard von Krafft-Ebbing y Sigmund Freud, cataloga y define una amplia gama de perversiones. El primero alcanza notoriedad casi de inmediato después de la publicación de su obra *Psychopathia Sexualis* (1886), estudio que durante la vida del autor se re-edita once veces, lo que demuestra tanto su popularidad como la importancia de Krafft-Ebbing en este campo (Loth 199). En dicho tratado se describen una multitud de comportamientos sexuales considerados transgresivos como la homosexualidad, la bisexualidad, la zoofilia o el masoquismo.¹

Por su parte, Sigmund Freud ha tenido y sigue teniendo gran influencia en el campo de los estudios literarios (las fuertes críticas por parte de los movimientos feministas serían un buen ejemplo de ello). Pensemos, sobre todo, en una de sus obras más reconocidas y que tomo como punto de partida en mi estudio, justamente porque constituye un tratado de referencia en las discusiones sobre la sexualidad en el siglo XX tanto en Europa como en América Latina: *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Gracias a la publicación de este tratado en 1905, Freud se inscribe en la larga lista de intelectuales preocupados con el origen, la naturaleza y la clasificación de las perversiones, entre las cuales vale recordar la inversión

¹ Este término fue acuñado por Krafft-Ebing en honor al barón Leopold von Sacher-Masoch, psicólogo también, y autor de la popular *Venus de las pieles* (1870). En esta obra el protagonista se deja dominar por una mujer imponente vestida de pieles y cuero.

(la homosexualidad), el uso de los animales como objeto sexual (la zoofilia), o las aberraciones relacionadas a la mirada y el sentido del tacto (1-38).

Al igual que Freud, Schopenhauer había destacado ya la importancia de los impulsos sexuales en el desarrollo del ser humano, manteniendo que la sexualidad es la mejor prueba de nuestra vitalidad. Lo que distingue al psicoanalista vienés son las conclusiones a las que llega. Por un lado, postula que todas las perversiones que se manifiestan en la vida adulta tienen su origen en la infancia, acabando de esta forma con el concepto occidental de ésta como una etapa asexual. Esta aseveración contradice todo un corpus de estudios publicado durante la época victoriana que consideraba las experiencias sexuales de los niños como patológicas, anormales y deplorables (Strachey, xxxiv). Al mismo tiempo, Freud advierte que todos los seres humanos tenemos una propensión hacia la perversión, cuando afirma: “The conclusion now presents itself to us that there is indeed something innate lying behind the perversions, but that it is something innate in everyone, though as a disposition it may vary in its intensity and may be increased by the influences of actual life” (37).

Entre las transgresiones que he mencionado en la introducción y que observamos en la narrativa latinoamericana reciente, encontramos: homosexualidad en las novelas y crónicas del chileno Pedro Lemebel, bisexualidad en Jaime Bayly, bestialismo y lesbianismo en Mayra Montero y Mayra Santos-Febres, orgías, sado-masochismo, incesto y travestismo en los relatos de Enrique Serna. Todos estos comportamientos sexuales han sido condenados primero por la moral cristiana y luego por la ciencia médica; los culpables, valga el recordatorio, han sido tildados de herejes o enfermos mentales incurables. Con los postulados de Sigmund Freud, sin embargo, estas enfermedades se convierten en casos de neurosis, como sucede, por ejemplo, con la histeria. Dichas enfermedades, según Freud, ocurren cuando un ser humano, a causa de varios factores tanto internos como externos, trata de reprimir la libido, lo que desencadena síntomas físicos no deseados. El rol del psicoanálisis,

por lo tanto, es sondear en el subconsciente y curar al enfermo (46). Gracias, entonces, a las teorizaciones de Freud, la asociación perversión/enfermedad cobra nuevos significados.

Otro intelectual y figura pública decimonónica, Max Nordau, saca a la luz en 1892 su obra más conocida: *Entartung*.² Apoyándose en las teorías de Cesare Lombroso — criminólogo italiano quien popularizó la noción de que a los delincuentes se les podía reconocer según sus características físicas— y las del médico alemán Franz Joseph Gall, inventor de la frenología, Nordau hace una crítica acerba de la cultura europea, postulando que los artistas son ignorantes, se auto-engañan y no tienen la capacidad de percibir la realidad. La teoría de Nordau presenta a casi todos los pintores, poetas o compositores de su tiempo como unos degenerados. Su tesis gira en torno a la idea de que para probar científicamente la degeneración de los artistas finiseculares, no es necesario medir las protuberancias de sus cráneos, sino estudiar sus obras. Allí es donde se deben buscar los síntomas de una patología enfermiza: el uso del alcohol, el tabaco, de narcóticos como el hachís y el opio, el malgasto de energía en un erotismo exacerbado y finalmente, la predilección por la necrofilia y zoofilia (1-45). De acuerdo con este razonamiento, Paul Verlaine —a quien Nordau llama “un degenerado repulsivo de cara mongoliana, un vagabundo” (124), Stéphane Mallarmé, Baudelaire y los demás poetas decadentes, son presentados como parásitos de la sociedad que no emplean sus fuerzas vitales para el bien común, ni para enriquecer la “energía vital” de la sociedad, sino para fines propios relacionados con el placer.

Este discurso —lo sabemos— ya no tiene ningún peso, aunque en el pasado fuera muy influyente. Aun así, vale resaltar que el mismo Nordau comete una transgresión vis-a-vis

² El término significa en alemán “degeneración” y fue empleado por los nazis para criticar todo el arte moderno, que a su parecer contamina lo que ellos denominaban “arte puro,” ya que a fines del siglo XIX y comienzos del XX las expresiones artísticas cambiaron radicalmente: el modernismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, el jazz, el expresionismo cinematográfico.

el método de diagnosticar las perversiones, cuando toma por patología no síntomas relacionados con el organismo humano y sus comportamientos, sino una producción literaria. La rima, el tono, las metáforas, la semántica, todos estos aspectos son para el alemán pruebas de degeneración, o perversión de un “tipo o modelo original” (2). He aquí otra prueba del carácter movedizo del concepto de la transgresión sexual.

¿Qué nos dicen las transgresiones sexuales en un análisis literario? Acercamientos históricos como el de Roudinesco (2007) o el de Antonio de Villena (1992) demuestran claramente que las perversiones no ocurren en un vacío o en una página en blanco. Al contrario, los discursos sobre las manifestaciones consideradas como transgresoras, en cualquier época representan un invaluable barómetro revelador de inquietudes y acontecimientos que van más allá de una representación pornográfica gratuita, la mera búsqueda de la *jouissance*, o la rebeldía literaria o política. Como bien señala Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad* (1976), la sociedad occidental multiplica, a partir del siglo XVII, los discursos sobre el sexo y este tema deja de ser, con algunas excepciones, un tema tabú.

Aun así, existen muy pocos tratados que se enfocan en la perversión para analizar textos literarios. Muchos trabajos recientes reflejan un creciente interés por los estudios de género y sexualidad, sobre todo con respecto a la homosexualidad, el travestismo y la masculinidad.³ Como sabemos, gran parte de este boom comienza con el influyente estudio *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) de Judith Butler, y ha continuado con otros tratados, como el de R. W. Connell, *Masculinities* (1995). Lo más útil de la tesis de Butler es que elimina por completo la validez de las características biológicas, postulando en cambio que tanto el sexo como el género son construcciones sociales. Vale recordar que en *Bodies That Matter* (1993), ella reformula su propia tesis, quizás para

³ En esta línea de estudios encontramos los de Robert McKee Irwin (2003), Héctor Domínguez Ruvalcaba (2007), David William Foster (1991), Ben Sifuentes-Jáuregui (2002), Patrick O'Connor (2004), entre otros.

responder a las acusaciones de esencialismo por parte de otras feministas como Toril Moi o Joan Copjec, y sí reconoce que hay diferencias entre los sexos que deben ser tomadas en cuenta. De todas formas, el logro de Butler consiste en deconstruir las teorías feministas; según ella, en el terreno de la afirmación de las luchas genéricas, aferrarnos a “verdades” biológicas tiene consecuencias negativas. Propone, en cambio, ver el género como una repetición de actos estilizados, o como un “performance,” que a su parecer representa la única manera de acabar con el esencialismo y el determinismo que han caracterizado las primeras teorías feministas (163-81). Para ser exitosos en la operación de subvertir el género dentro del sistema de poder existente y que la crítica denomina como “a political genealogy of gender ontologies” (33), hay que desestabilizar, deconstruir y rasgar la misma noción de género: “to make gender trouble, not through the strategies that figure a utopia and beyond, but through the mobilization, subversive, confusion, and proliferation of precisely those constitutive categories that seem to keep gender in its place by posturing as the foundational illusions of identity” (34). Solo de esta forma se lograría subvertir la hegemonía masculina, porque es el género, como categoría natural e inamovible, lo que la mantiene en poder.

Reparo en estos postulados teóricos porque a partir de los años noventa ocurre un cambio fundamental en la manera de hablar sobre las perversiones; se trata de una transferencia de autoridad. Si en las épocas anteriores fueron consecutivamente la moral cristiana, la ciencia médica y el psicoanálisis los discursos que se imponen como portavoces de la sexualidad humana, en nuestra era la filosofía y la literatura exploran y reevalúan el concepto de la perversión, sin denominarla necesariamente como tal.

En oposición a las aseveraciones de Butler, Toril Moi reafirma la correlación entre la biología y la construcción social del género; para ella el sexo biológico es crucial en la creación de los géneros, pero carece de utilidad a la hora de crear una teoría feminista. A su parecer, las feministas post-estructuralistas tratan de resolver sin éxito el binomio

sexo/género y a la vez crean nuevos e innecesarios problemas porque dejan atrás la realidad concreta:

In fact, the idea that there must be something heterosexist about the belief that there are only two sexes presupposes that biology somehow gives rise to social norms. The same is true for the belief that if we can just turn sex into a more “multiple” or “diverse” category than it has been so far, then social norms will be relaxed. This is nothing but biological determinism with a liberal face. Even if we all agreed to have five sexes —Anne Fausto-Sterling has proposed adding ‘herms,’ ‘ferms’ and ‘merms’ to the usual two— nothing guarantees that we would get more than two genders, or that we wouldn’t be stuck with five sets of oppressive gender norms instead of two. And what are the grounds for believing that a system of three, five or ten genders (regardless of the number of sexes we decide there are) will be more liberating than two? (38)

Por consiguiente, la desestabilización del sistema genérico binario no es una garantía en contra de la opresión, y si me he detenido con las palabras de Moi es porque tanto su postura, como la de Judith Butler justifican el siguiente debate: al hablar de perversiones, ¿se transgrede el género o el sexo? Si aceptamos el sexo y el género como entidades separadas, la transexualidad sería obviamente una transgresión de sexo y el travestismo una transgresión de género. No olvidemos, sin embargo, que si se transgrede el sexo es justamente para conseguir otra existencia, la del género opuesto. El caso del sado-masoquismo es igual de complejo porque se transgrede el modo sexual y el género de los participantes pierde su vigencia, ya que la división binaria ocurre en torno al principio activo/pasivo y no según el sexo biológico de los participantes. Complejos son también aquellos casos en los que el travestismo no es sino un paso a la transexualidad, es decir una alternativa pasajera hasta que se logre transgredir el sexo biológico. Un personaje como Fuensanta, por ejemplo, travesti y transexual en el relato *Tía Nela* de Enrique Serna transgrede sucesivamente su género y sexo biológico, pero lo hace para mantener relaciones sexuales con otro hombre. Con respecto a este dilema, Ben Sifuentes-Jáuregui en *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature: Genders Share Flesh* (2002) arguye lo siguiente: “The relationship between transvestism and sexual performance is a difficult relationship: there is so little known

because it evades prescribed sexual roles and our Imaginary fails to capture the sexual moment with transvestites” (7). Por eso mismo el travestismo no es un performance sexual, sino de género. En su interpretación se toma por sentado un imaginario heterosexual, al igual que se le otorga primicia al elemento genérico (el travesti actúa o desea ser tomado por mujer): al fin y al cabo, y suponiendo que el acto sexual se lleva a cabo sin ropa, cualquier encuentro entre un hombre y un travesti es en esencia homosexual.

En esta tesis parto de una teoría sobre la perversión que toma en cuenta tanto el sexo como el género al mismo tiempo, debido a que muchas veces estos dos elementos son inseparables, se complementan o se superponen. Sigo al respecto no solamente la posición crítica de Toril Moi en cuanto a la dificultad de separar el género del sexo biológico, sino también la de Georges Bataille, quien nos recuerda que no deberíamos tratar los tabúes por separado, sino integrarlos en la gran restricción en contra de toda sexualidad. Según Bataille, el tabú general en contra del sexo surgió porque el sexo representa una forma de violencia que interfiere con el tiempo que los individuos le dedican al trabajo. Si el trabajo nos separa del reino animal, la prohibición de la actividad sexual sigue no un razonamiento de orden moral, sino económico, porque le prohíbe al ser humano dejar tiempo para el placer y lo obligan a volver a sus deberes (49-68).

Sobre la narrativa breve

La narrativa corta puede ser considerada como una transgresión *vis-a-vis* del género novelístico. Es consabido que el actual género literario imperante, la novela, sube a la cúspide de la literatura en el siglo XIX, en asociación con la burguesía como clase lectora (Bakhtin 6). A la vez, es innegable que la literatura latinoamericana se dio a conocer mundialmente en los años sesenta justo debido a novelas como *Rayuela* (1963), *La ciudad y los perros* (1963) o *Cien años de soledad* (1967). Pese a la desigualdad de popularidad entre la novela y las

narrativas más cortas, el cuento ha disfrutado de mucha atención tanto durante la segunda mitad del siglo XIX como en el siglo XX, cuando “se cimentó desde Hispanoamérica una tradición de practicantes-teóricos del cuento” (Brescia 12). En el siglo XIX tenemos cuentistas destacados como Horacio Quiroga, José María Vargas Vila o Clemente Palma, quienes en su momento indagaron extensivamente en temas transgresivos en colecciones como *Los arrecifes del coral* (1901), *El crimen del otro* (1904), *Copos de espuma* (1923) o *Cuentos malévolos*. En el siglo XX la tradición del relato continúa con Julio Cortázar, Jorge Luis Borges o Juan José Arreola, quienes no solo hacen del relato su preocupación primordial, sino que también conjugan la labor literaria con valiosas aportaciones teóricas que ayudan a definir un género que, según Pablo Brescia, sufre permanentemente “una crisis de identidad” (36). El crítico argentino se refiere a una crisis que ocurre debido a las dificultades que tanto los escritores como los estudiosos encuentran al tratar de definir el género cuentístico.

Después de la publicación de “El matadero” de Esteban Echeverría (publicado en 1871; escrito probablemente en 1838), obra que generalmente se considera como el primer cuento latinoamericano y que muestra “un sincretismo estético, es decir, la coexistencia de rasgos románticos, realistas y naturalistas sin la primacía de ninguno de ellos” (Burgos 1), el uruguayo Horacio Quiroga toma las riendas del desarrollo de este género en las letras hispanas. Su gran mérito reside en haber abierto el camino para el cuentista profesional (Mora 38), especialmente a través de textos prescriptivos como “El decálogo del perfecto cuentista” (1927). En dicho tratado, Quiroga aconseja a sus seguidores a creer en maestros del género como Poe, Maupassant, Kipling o Chejov; enfatiza la unidad de acción, desdeñando la escritura dominada por la emoción; y señala los peligros de la adjetivación excesiva (123-24).

Varias décadas después, Julio Cortázar da a conocer su teoría sobre el cuento en múltiples artículos, ensayos o cartas personales, enfatizando ciertas cualidades que a su parecer definen un buen relato, como el tamaño o la tensión/intensidad. En menor o mayor medida, el argentino sigue la línea teórica inaugurada por Poe y Quiroga. Los aspectos imprescindibles que definen el cuento como género literario son para Cortázar de naturaleza formal: esfericidad, la forma cerrada, la economía de recursos para no caer en descripciones innecesarias, la condensación del tiempo y el espacio, o el final sorprendente. Además de lo formal y más allá de la técnica, existe en Cortázar la permanente conciencia de que aproximarse al cuento de una forma objetiva es, hasta cierto punto, imposible. En “Algunos aspectos del cuento” (1969), Cortázar afirma que se trata de “un género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario” (135).

Más allá de los parámetros teóricos con respecto del cuento, sin embargo, observamos en la lengua española —ya sea en México, Chile, Nicaragua, Argentina o los Estados Unidos—un fenómeno que Julio Cortázar advertía en 1969, y que perdura hasta hoy. Muy a pesar de lo que Beltrán Almería llama el “colonialismo de la novela,” “hablar del cuento tiene un interés especial para nosotros, puesto que casi todos los países americanos de habla *española le están dando al cuento una importancia excepcional, que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España*” (Cortázar, “Del cuento” 135, énfasis mío). La “importancia excepcional” a la que se refiere Cortázar renueva la vigencia del cuento a fines del siglo XX, cuando la producción cuentística se intensifica, y la mayoría de los narradores publican tanto cuentos como novelas.

Partiendo de esta realidad, esta tesis se enfoca en autores provenientes de México, Perú y el Caribe, enfoque justificado también porque en estos países latinoamericanos

notamos una admirable tradición de narrativa corta que indaga en diversas transgresiones sexuales, desde finales del XIX y principios del veinte, hasta nuestros días. El ejemplo del Perú basta para ilustrar este punto. Pienso, por ejemplo, en la obra *Cuentos malévolos* (1904) del peruano Clemente Palma. Fiel a una estética decadentista que adapta al escenario hispano, el autor cuestiona las costumbres de la burguesía limeña en relatos que tienen como escenario lugares exóticos, ambientes alejados de la moral rígida de Hispanoamérica (Mora 194), o espacios cerrados como alcobas y haciendas en medio de una naturaleza salvaje. En los relatos de Palma hay faunos que raptan monjas para satisfacer sus ansias de amor físico (“El último fauno”), necrología, pedofilia e incesto (“La granja blanca”), u orgías combinadas con vampirismo, como ocurre en el relato “Vampiras.” La literatura peruana de mediados del siglo XX se nutre de esta tradición transgresora y la lleva hacia nuevos horizontes en sus manifestaciones más recientes.

Teniendo en cuenta la producción literaria de estas zonas analizo a continuación la representación de las perversiones sexuales en la narrativa corta publicada entre 1990 y 2010. Abordo este marco temporal por la incuestionable ventaja de hallarnos en medio de dos milenios: por un lado el siglo XX, caracterizado por una toma de conciencia en cuanto a las cuestiones de género y, por otro lado, el comienzo del siglo XXI, cuando el discurso literario solidifica su posición como actor principal en estos debates. Los autores de las áreas geográficas que he escogido para mi estudio son tanto mujeres como hombres. Ya que el tema principal de esta tesis gira en torno a la exploración crítica de las transgresiones sexuales y de género, encuentro que la cuestión del sexo biológico de los autores presenta cierto interés crítico, pero al incluir aquí tanto a escritores como escritoras le confiero a mi trabajo un valor más amplio. En todo momento, tengo muy presente que son los personajes quienes cometen las transgresiones sexuales *per se* y no los autores de las obras en cuestión.

División y objetivo del trabajo

La división de los capítulos que he escogido aquí es temática, para así analizar la representación literaria de distintos tipos de perversiones. A la vez, como los relatos en cuestión forman parte de distintas colecciones, considero que muchos de ellos podrían leerse como “textos integrados.” En “Estrategias para leer textos integrados,” texto introductorio de *El ojo en el caleidoscopio* (2006), Pablo Brescia y Evelia Romano abogan por una nueva forma de leer relatos que funcionan como textos autónomos pero que también se integran en una obra más grande, operación que puede propiciar significados novedosos. Según ambos críticos, esta forma de analizar los textos se puede aplicar con éxito a ciertas colecciones de cuentos, y aunque en América Latina hay muchos autores que diseñan de tal forma sus obras, los críticos no han practicado mucho este tipo de operaciones. Por consiguiente, en mi trabajo establezco conexiones presentes en los relatos individuales, pero también en el resto de la colección donde éstos se incluyen.

Es innegable que, en la literatura latinoamericana, el campo de las conductas sexuales que se desvían de la heteronormatividad es el que más atención ha recibido hasta la fecha, tanto por parte de los escritores como por parte de los críticos. En reflejo de esta situación, en el primer capítulo titulado “¿Diversidad? no heterosexual: alternativas sexuales en Juan García Ponce, Enrique Serna, Mayra Santos Febres y Jaime Bayly” investigo las sexualidades alternativas retratadas en las siguientes obras: *Cinco mujeres* (1995) de García Ponce y *El orgasmógrafo* de Serna en México, *Pez de vidrio* de la autora puertorriqueña Santos-Febres, y *La noche es virgen* (1997) del peruano Bayly. Siguiendo tanto el telón crítico de la teoría queer y sus máximos exponentes como Eve Sedgwick o Michel Foucault, al igual que a una nueva ola de pensadores que hacen una reevaluación de esta teoría enfocándose en la bisexualidad —como Steven Angelides o Serena Anderlini-D’Onofrio— investigo el lazo

entre identidad y conducta sexual a través de un punto de vista que toma en cuenta las cuestiones de clase, raza y las peculiaridades geográficas de estos entrecruces.

Al ficcionalizar escenarios homo- y bisexuales, estos autores latinoamericanos de finales del siglo XX captan en sus obras diferentes choques discursivos propios de los actuales debates de género. Lo que Ponce, Serna, Santos-Febres y Bayly nos enseñan es que las perversiones se desarrollan, desaparecen o reaparecen bajo formas re-codificadas en diferentes momentos socio-históricos y coordenadas geográficas. Además dilucidamos, a través de sus obras, que el trabajo de liberación sexual iniciado en el siglo pasado con los movimientos feministas está lejos de haber acabado.

Tampoco podemos ignorar que el campo de la sexología surge cuando la colonización y la esclavitud están traspasando su último auge, y que los tratados médicos de la época no abarcan temas como la sexualización de la mujer negra o el fetiche por la piel oscura. En la actualidad, sin embargo, se han publicado varias obras que indagan en estos temas, que además colocan a la violencia sexual en una posición privilegiada. Por consiguiente, en el segundo capítulo titulado “Erotismo y violencia en el Caribe: mujeres masoquistas en la narrativa de Mayra Santos-Febres y Mayra Montero,” enfoco mi atención en dos de ellas: *La última noche que pasé contigo* (2003) de Montero y *Fe en disfraz* (2009) de Santos-Febres. Demuestro aquí que la representación de la crueldad en estas dos novelas no es gratuita. Así se explica que, a pesar de ser controversiales y escandalosas, estas dos obras realizan un acto de crueldad ética, porque logran una transformación en el lector y no sirven solamente para entretener o “para producirnos el cosquilleo que nuestras vidas ya no nos producen” (Ovejero 38).

Para lograrlo, el discurso de estas dos escritoras sitúa al sadomasoquismo dentro de una tendencia general de aflojamiento de las fronteras sexuales y de liberación femenina, al mismo tiempo que establece un lazo con la ensangrentada historia del Caribe hispano y la

esclavitud. Se trata aquí de un contexto temporal y geográfico similar al de un cuerpo colonizado, pero que a la vez se caracteriza por un sincretismo múltiple, cruce de ideas, mercancías e identidades (Valle 1107). Arguyo además que *Fe en disfraz* y *La última noche que pasé contigo* demuestran ampliamente que cualquier interacción erótica encierra la posibilidad de convertirse en una lucha. El sadomasoquismo, por lo tanto, sirve como herramienta para poner al descubierto la característica “sádica” de la historia del Caribe, donde la violencia física va acompañada de una violencia menos visible: aquella que sólo se percibe en el proceso de blanqueamiento de la población afrodescendiente.

Un componente fundamental de este sadismo histórico involucra el proceso de convertir al continente latinoamericano en objeto de la mirada de los europeos. Aunque bajo diferentes términos, este voyerismo sigue manifestándose hasta el presente. Susan Bordo arguye en *The Male Body* (1999) que debido al consumismo y la industria publicitaria, nos enfrentamos hoy a lo que ella denomina como “the cultural permission to be a voyeur” (170). También Juan Villoro nos recuerda que “el exhibicionismo rige todas las formas de representación” (196), específicamente en lo que concierne a la mediosfera, lugar “donde ocurre la mayor parte de nuestra vida” (197). En este contexto en el que los lectores nos constituimos como *voyeurs* dentro y fuera del proceso de la lectura, surgen las obras que analizo en el tercer capítulo denominado “Perversiones de la mirada.” Junto aquí una novela muy corta, *El goce de la piel* (2005) del peruano Oswaldo Reynoso, dos relatos de los mexicanos Juan García Ponce (“Ninfeta,” *Cinco mujeres*, 1995) y Claudia Guillén (“Una noche con Stella,” *Los otros*, 2009) y uno de la escritora cubana Ena Lucía Portela (“Un loco dentro del baño,” *Una extraña entre las piedras*, 1999). En conjunto, estas obras demuestran que la mirada, tal y como la ficcionalizan estos autores, alcanza propósitos variados que no se limitan a la fragmentación o la conversión en objeto de los cuerpos mirados.

En mi análisis parto de los postulados de Freud y Laura Mulvey en cuanto al voyeurismo y continúo con las teorizaciones de Jeremy Hawthorn sobre el lector como *Peeping Tom*. Así demuestro que el voyeurismo en “Un loco dentro del baño” no es más que una herramienta que la autora emplea para conseguir la labor de normativizar la más condenada al ostracismo entre todas las transgresiones sexuales: la homosexualidad. Por otro lado, demuestro cómo el voyerismo delata la imposibilidad de liberación femenina (García Ponce), y la necesidad de reescribir mitos fundamentales para que esta liberación se vuelva posible (Guillén). Arguyo, en parte, que estos narradores privilegian lo que Gilad Padva y Nurit Buchweitz llaman “The Phallic Eye.” A grandes rasgos, este término puede ser definido como una metáfora “that is primarily associated with the harsh exposure of sex and violence in the patriarchal environment of the symbolic order” (2), cuya característica esencial es “a masculinist desiring spectatorship” (2).

Finalmente, en la última parte de este capítulo investigo los entrecruces que se dan entre (el posible) voyerismo del protagonista de *El goce de la piel* y su entorno social. Haciendo uso de los postulados de Jean Paul Sartre, tanto como de la conexión que se establece entre los seres humanos y su entorno elaborada por Elizabeth Grosz en el ensayo “Bodies-Cities,” demuestro que la homofobia afecta la manera en la que el protagonista emplea su mirada. Esta mirada se queda a medio camino y no llega a transformarse en goce sexual, lo que en torno desemboca en graves resultados para la manifestación del amor homosexual en el contexto peruano.

En el último capítulo, “Límites del deseo: pedofilias incestuosas en *El lenguaje de las orquídeas* de Adriana González Mateos y *Las Violetas son flores del deseo* de Ana Clavel” enfoco mi análisis en dos perversiones que frecuentemente se manifiestan en conjunto y que suscitan fuertes debates: el incesto y la pedofilia. En mi análisis parto de una pregunta básica: ¿qué se esconde en la representación del incesto en estas dos obras? Para formular mi

respuesta acudo a la ética de la sexualidad, específicamente la que elabora el filósofo Igor Primoratz en su estudio *Ethics and Sex* (1999). Su argumento principal proclama la necesidad de renunciar a nombrar las conductas sexuales “transgresivas,” incluyendo el incesto, como perversas o antinaturales. Aunque Primoratz intenta probar este modelo en el caso del incesto y la pedofilia, mi lectura de las dos novelas demuestra que su teoría no puede aplicarse aquí del todo.

Al mismo tiempo, trato a las dos novelas como un intento de los personajes (y de las autoras) de buscar una voz propia para nombrar lo indecible del incesto. Finalmente, volviendo a la importancia del incesto en la fundación de las naciones latinoamericanas, discuto si *El lenguaje* y *Las violetas* muestran o no el decaimiento del paradigma familiar burgués regido por la figura paterna, o si debido a la aniquilación de los protagonistas este modelo se muestra más fuerte que nunca.

El objetivo principal de este estudio es triple: 1) cubrir un vacío crítico sobre el valor político y literario de las conductas sexuales que se salen de la norma; 2) explorar las funciones que ellas ocupan en el proceso de la reconfiguración de la sexualidad en América Latina; y 3) analizar cómo las transgresiones que se hallan en estos textos problematizan un ambiente socio-político muy concreto: el latinoamericano. Teniendo en cuenta el carácter movedizo de lo que se define como transgresión sexual, entiendo por perversión cualquier conducta sexual que se desvía de la cópula heteronormativa, por un lado, y, por el otro, cualquier comportamiento transgresivo que dentro del marco narrativo es definido como tal, ya sea por los personajes o por la voz narrativa.

*CAPÍTULO DOS: ¿DIVERSIDAD? NO HETEROSEXUAL: ALTERNATIVAS SEXUALES EN
JUAN GARCÍA PONCE, ENRIQUE SERNA, MAYRA SANTOS FEBRES Y JAIME BAYLY*

El campo de las conductas sexuales que se desvían de la heteronormatividad en la literatura latinoamericana es el que más atención ha recibido hasta la fecha, tanto por parte de los escritores como por parte de los críticos. Con respecto a la temática homosexual, por ejemplo, se han logrado avances sobresalientes. Al comienzo del siglo XX el homosexual era considerado “objeto de escarnio,” mientras que “en la segunda mitad se abren espacios que le permiten salir de la clandestinidad y articular un discurso propio, un discurso que reta al poder” (Torres 100). Si bien los comienzos de esta temática fueron hasta cierto punto aislados, la literatura latinoamericana ha abierto en los últimos veinte años tanto terreno que ya no es necesario catalogarla ni reivindicarla como exclusivamente *gay*. En reflejo de esta situación, las obras que analizo en este apartado no solo abordan relaciones entre personas del mismo sexo, sino que incluyen una amplia gama de comportamientos que amenazan la heteronormatividad, como por ejemplo la bisexualidad. Al mismo tiempo, los personajes que protagonizan este tipo de narrativa, hombres y mujeres, transgreden no solamente barreras sexuales, sino también sociales y económicas.

En “Nightstand,” por ejemplo, uno de los relatos incluidos en la colección *Pez de vidrio* (1996) de la escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres, una joven atractiva utiliza su belleza para sacar provecho económico, ya que su existencia gira en torno a la búsqueda de un marido adinerado. Los demás cuentos de la colección indagan, sin embargo, en temas de diversa índole. En “Marina y su olor” la autora expone la función descolonizadora del acto de cocinar; en “Hebra rota” observamos de cerca la violencia contra las mujeres; y en “Dulce pesadilla, Abnel” una mujer voyeur se apasiona por su vecino exhibicionista. No hay,

entonces, un comportamiento normalizador o una sexualidad construida en el texto a manera de agenda política. De principio a fin, la diversidad se impone como el hilo conductor de estos cuentos.

Trasladándonos a México encontramos otras manifestaciones narrativas donde ya no impera la dicotomía hetero-homosexualidad. La colección de relatos *El orgasmógrafo* (2001), de Enrique Serna es uno de estos casos. Aquí el autor revela con facilidad la realidad multifacética del México actual. Me refiero, por ejemplo, a la actitud anticuada y opresiva hacia un transexual que sueña con convertirse en ama de casa, como lo vemos en el cuento “Tía Nela.” Por otro lado, en el relato “La Palma de Oro” Serna expone la doble moral que rige al mundo de la farándula mexicana, donde los personajes actúan de manera heteronormativa solo en la superficie. Y en el cuento que da el título a la colección, la homosexualidad se impone como una forma más de conseguir orgasmos, en una sociedad en la que el sexo sirve para producir energía. Al igual que en el caso de Santos-Febres, en los cuentos de Serna también hallamos un deseo explícito de mostrar diversos comportamientos sexuales, o una serie de posturas que intentan desintegrar —al menos en el espacio de la ficción— los polos opuestos de la homosexualidad y la heterosexualidad.

No son dos casos aislados, por supuesto. Solo en México esta diversidad en torno al comportamiento sexual también se aprecia en las narraciones breves de Cristina Rivera Garza y Rosa Beltrán, Fabio Morábito, Mario Bellatin, Adriana González Mateos y Claudia Guillén, entre otros. También en el Caribe hispanoamericano observamos un despliegue similar de diversidad en las obras de Mayra Montero, Rey Andújar, Yolanda Arroyo Pizarro, Ana Lydia Vega o Rosario Ferré. Y en el resto de América Latina encontramos, desde luego, un cercano parentesco de diversidad. Pienso, por ejemplo, en autores tan distintos como el nicaragüense Franz Galich, el chileno Pedro Lemebel o el peruano Jaime Bayly. Si en este capítulo analizo narrativas de México, Puerto Rico y el Perú es para mostrar la presencia innegable de un

abanico de comportamientos sexuales alternativos en un conjunto representativo de obras. Al mismo tiempo, países como México, por ejemplo, presentan una constancia en cuanto a estos temas en la literatura, tradición que se inaugura con la publicación de *Los 41* (1906) de Eduardo A. Castrejón, novela que narra el arresto de 41 hombres que asistieron a una fiesta travesti en la Ciudad de México en 1901. Además, escojo a estos autores porque han sido publicados en varias antologías y colecciones críticas —como por ejemplo *Líneas Aéreas* (1999) o *La generación de los enterradores* (2000)— que atestiguan no solamente la presencia de un hilo temático entre ellos, sino también el tratamiento novedoso de la sexualidad en sus obras.

A la luz de estas ideas y teniendo en cuenta el creciente interés de varios autores latinoamericanos por situarse fuera del binomio hetero/homosexual, en este apartado investigo las sexualidades alternativas retratadas en las siguientes obras: *Cinco mujeres* (1995) de Juan García Ponce y *El orgasmógrafo* de Enrique Serna en México, *Pez de vidrio* de la autora puertorriqueña Mayra Santos-Febres, y *La noche es virgen* (1997) del peruano Jaime Bayly. Siguiendo tanto el telón crítico de la teoría queer y sus máximos exponentes como Eve Sedgwick o Michel Foucault, al igual que a una nueva ola de pensadores que hacen una reevaluación de esta teoría enfocándose en la bisexualidad —como Steven Angelides o Serena Anderlini-D’Onofrio— investigo el lazo entre identidad y conducta sexual a través de un punto de vista que toma en cuenta las cuestiones de clase, raza y las peculiaridades geográficas de estos entrecruces. Así explico la calidad subversiva de crear un problema de género o “gender trouble,” la famosa frase desarrollada por la teoría de la performatividad butleriana.

La diversidad que estudio en este capítulo, vale la pena reiterarlo, es la diversidad no heterosexual. Al enfocarme en cómo estos cuatro autores de México, Puerto Rico y el Perú narran prácticas sexuales que no ocurren entre un hombre y una mujer, no busco enfatizar su

condición de otredad o inferioridad, sino lo contrario. Tanto Enrique Serna como Mayra Santos- Febres muestran una diversidad multifacética en la que la heterosexualidad ya no se impone como valor máximo o absoluto. Al ficcionalizar escenarios homo- y bisexuales, estos autores latinoamericanos de finales del siglo XX captan en sus obras diferentes choques discursivos propios de los actuales debates de género. Por lo tanto, teniendo en cuenta las connotaciones negativas de la palabra *perversión*, aquí prefiero emplear el término *transgresión*, recordando siempre el hecho de que lo que se transgrede es la cópula heterosexual.

Plurisexo en Juan García Ponce y Enrique Serna

En el prefacio de la segunda edición de su influyente estudio *Epistemology of the Closet* (2008), Eve Sedgwick rechaza el empleo del término *queer* para oponerse a la definición de las conductas sexuales según el axis homo/hetero. Para ella, esta división no es un hecho natural, sino una construcción histórica incompleta y en continuo movimiento. Sedgwick señala que “the specificity, materiality, and variety of sexual practices, along with their diverse meanings for individual lives, can be done better justice in a context where the impoverished abstractions that claim to define sexuality can be treated as not authoritative” (16). Una de las prácticas que más cuestiona esta división binaria de género es, sin duda, la bisexualidad. Hoy por hoy, se trata de un comportamiento que autores como Juan García Ponce o Enrique Serna incluyen de manera preponderante en sus narraciones, quitándole a la heterosexualidad (pero también a la homosexualidad) la calidad autoritaria de la cual habla Sedgwick en la cita mencionada arriba.

Juan García Ponce es el escritor considerado por muchos como el mayor representante de la corriente erótica en las letras mexicanas. En su obra el placer llega a fruición solo si se junta con la transgresión, lo prohibido y el pecado, atributos que según José Antonio Lugo

hacen que la vida se muestre ahí en toda su plenitud y belleza (12). Su prolífica trayectoria literaria incluye novelas, cuentos, dramas y ensayos críticos, al igual que traducciones y trabajo editorial en conocidas revistas como *Diagonales* o *Revista de la Universidad de México*. Miembro destacado de lo que los críticos denominan como “la generación de los cincuenta,” Juan García Ponce ha suscitado muchas polémicas a lo largo de los años.⁴ Esto se debe a sus personajes femeninos transgresivos, la caracterización de hombres voyeristas, o la combinación del placer con la religión y la temática de la soledad.

El autor, según María Cristina de la Peña, es de “proyecciones universales, y al mismo tiempo un hombre vinculado espiritual y vitalmente con el modo de ser particular del mexicano” (11). Desde luego que la división de su obra tan extensa y variada es necesaria, pero también aleatoria.⁵ Baste por ahora apuntar que, por lo general, el componente narrativo de la producción cultural de García Ponce puede ser dividido en dos etapas. Según de la Peña, la primera etapa pinta a jóvenes y adolescentes en medio de un proceso de integración a la sociedad, por lo cual dichas narraciones están teñidas de nostalgia por la infancia. Esta etapa comienza con el libro de relatos *La noche* (1963) y concluye con la publicación de la novela

⁴ Juan Bruce Novoa considera a Juan García Ponce como el escritor más prolífico de esta generación, dueño de “un estilo único e instantáneamente inconfundible y una temática obsesamente definida” (“Los cuentos” 111). Las características de esta generación, de acuerdo con Cristina de la Peña, pueden resumirse así: la ruptura con respecto a las décadas anteriores en todos los ámbitos artísticos, el dinamismo vanguardista en detrimento de la corriente nacionalista, pluralismo y apertura a la modernidad social, cultural y sexual, junto con el cuestionamiento de la cultura nacional y la participación activa en varias revistas, conferencias, mesas redondas y talleres de escritura (15-23). Por otro lado, Raúl Rodríguez-Hernández considera que lo principal de este movimiento, denominado también como “Casa del Lago” o “Generación de Medio Siglo,” es la preocupación en cuanto al futuro de una nación posrevolucionaria que traspasa la modernidad celebrando la metrópolis —una Ciudad de México en continuo crecimiento— como espacio privilegiado de esta misma modernidad (*Mexico's Ruins* 19-24).

⁵ El crítico Juan Antonio Rosado, autor de un estudio sobre las imbricaciones entre el erotismo y el misticismo en la obra de Ponce, específicamente en tres de sus novelas de la década de los ochenta, *Crónica de la intervención* (1982), *De anima* (1984) e *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), si bien cita la división que proporciona Jorge Ruffinelli en cuanto a la obra de Juan García Ponce (que consiste en dos etapas) también la contradice. A su parecer, los temas que el escritor desarrolla pueden rastrearse desde un principio, como ocurre con la imagen del personaje de Inmaculada, prefigurada ya en Georgina de *El canto de los grillos*, novela publicada unos treinta años antes.

Casa en la playa (1966). En la segunda fase creativa —que comprende obras como *La cabaña* (1969), *Encuentros* (1972) o *Inmaculada y los placeres de la Inocencia* (1989)— el devenir de los personajes pasa de un plano exterior a otro interior, y se caracteriza por una marcada maduración, una crítica a los valores existentes y la capacidad de los personajes de decidir su propia felicidad (De la Peña 12). Esta orientación hacia un estilo narrativo que le permite el sondeo emocional y psicológico de sus personajes no ha de sorprendernos en esta etapa de maduración artística de García Ponce. El intimismo representa para el autor una vía que le permite explorar “el espacio por excelencia para la celebración del erotismo, para la irrupción de lo que una moral tradicional del Occidente calificaría —en forma negativa— de desorden, pero que no es sino la irrupción de la fiesta de la sensualidad, de la apoteosis de los sentidos” (Rosado 12).

Tratándose de una colección de cuentos firmada por un autor que se ha dado a conocer mayormente por sus novelas, es comprensible que la crítica en torno a *Cinco mujeres* no sea muy extensa.⁶ Sin embargo, dado que esta es una de las obras tardías del autor, y la última en la que García Ponce firma en calidad de escritor y no como crítico literario o ensayista, propongo leerla no solo como un conjunto más de relatos, sino también como un testamento literario. Aquí se enumeran, por última vez, los componentes clave de lo que ha venido a ser un caleidoscopio de las mujeres que pueblan sus novelas, cuentos y dramas. Y es que tenemos en *Cinco mujeres* una gama muy variada de personalidades y conjuntos femeninos que tienden hacia una imagen totalizadora. En “Ninfeta,” por ejemplo, las primeras exploraciones eróticas de la protagonista llamada Enedina —pariente cercana de Lolita de Vladimir Nabokov— revelan incipientes gérmenes de perversión. Ella seduce al

⁶ A mi juicio y hasta la fecha, el único estudio que se enfoca mayormente en los relatos de esta colección es el de Magda Díaz y Morales, *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio* (2006). En cuanto al primer relato que aquí discuto, “Un día en la vida de Julia,” la indagación de Díaz y Morales ofrece un análisis muy detallado sobre la ékfrasis literaria como espejismo de la escritura, ocasionada por el uso recurrente en el texto de cuadros y dibujos del pintor vienés Gustav Klimt (96).

novio de su madre y se deja seducir por él en un viaje a la playa. Sorprendentemente, al final del relato la madre de Enedina le confiesa a su pareja haberlo sabido todo y mata al pedófilo con su propia pistola.⁷ “Un día en la vida de Julia” presenta a una burguesa bisexual cuya existencia gira en torno a la búsqueda permanente de nuevas sensaciones carnales. Por su libertad y espíritu transgresivo, a Julia podría considerársele como una evolución del personaje de Enedina, en el relato anterior. En “Imágenes de Vanya,” el personaje femenino que a sus treinta años busca un nuevo matrimonio, es una inmigrante de “pelo corto rubio, ojos claros, nariz respingada y un cuerpo no alto pero sí bien formado” (65). Con Vanya, el narrador es implacable debido a que ella representa a la ama de casa tonta y sumisa. Su carácter y comportamiento contrastan con el de las otras mujeres en la colección, y la protagonista se convierte en una imagen que ni siquiera es un recuerdo. En el penúltimo relato, “Descripciones,” María es una mujer realizada profesionalmente, madura desde el punto de vista sexual que no se detiene ante nada. Mantiene una relación con un escritor empleado al igual que ella en la UNAM y los dos satisfacen juntos muchas de sus fantasías sexuales. Finalmente, en “Retrato de un amor adolescente” la protagonista vive un despertar amoroso idílico, que tuvo sus comienzos en un intercambio voyerista-exhibicionista detrás de una ventana.

Pero Julia no es la única protagonista de la colección involucrada con personas del mismo sexo. Al igual que ella, en el relato “Descripciones” la protagonista participa en juegos eróticos con mujeres. Sin embargo, éstos tienen lugar siempre bajo la mirada masculina de su novio, aprobados y alentados por él. Jaime es el protagonista del cuento, un escritor a quien la lectura de un relato de Peter Handke lo hace recordar su propia vida, específicamente la relación que tuvo después de divorciarse con una bióloga llamada María.

⁷ En el tercer capítulo, “Perversiones de la mirada,” analizo esta obra con mayor detenimiento.

Cuando ella le regala una cámara fotográfica, la contemplación de las imágenes retratadas delata la pasión del hombre por el acto de mirar:

Jaime retrató, con María contemplándolo por su original idea, a Clarisa y Alpha trepadas en la jacaranda. Perdida cualquier referencia a su tamaño, las dos gatas negras parecían panteras y se veían aún más bellas. Esta belleza, impulsó a Jaime, aficionado siempre a los tríos, a retratar a las gatas junto con María. ¿Puede culparse a la fotografía, o ésta no hizo más que descubrirle a Jaime sus deseos secretos? (118)

Después de este momento premonitorio, la vida íntima de los dos se transforma de algo habitual en una exploración que podríamos denominar como plurisexual, en la que involucran tanto a otras parejas como a una amiga común llamada Kivi. En el curso del relato María hace el amor con Jaime, amiga/os de la familia y también trata de seducir a otro amigo homosexual, delante del novio de éste. A diferencia de Julia, sin embargo, quien se busca por cuenta propia las amantes, María las seduce con el acuerdo y la ayuda previa de Jaime. Así, después de la primera incursión lésbica de María al lado de Felisa, una economista quien “no era una belleza, pero resultaba atractiva” (131), la pareja tiene el siguiente diálogo que cierra el trato entre los dos:

— ¿Te gusté? —preguntó ella inmediatamente.

— Muchísimo —contestó Jaime.

Cada quien su obligación: la pregunta de ella era obligada; la respuesta de él también. (135)

Además, si en el caso de Julia, ésta les hace el amor a sus amigas lejos de la presencia de su novio y sin que éste lo sepa, en “Descripciones” Jaime participa en los actos como voyeur, ya sea de forma independiente o como preludio, para luego penetrar a María o Felisa. Por consiguiente, lo que tenemos en “Descripciones” es otra versión de la bisexualidad femenina: una que está íntimamente ligada a las tendencias voyeristas de un hombre al que la mujer complace. Tenemos por un lado a una mujer de la alta clase mexicana acostándose con sus amigas de manera independiente, aunque no reconoce abiertamente sus inclinaciones sexuales. Y, por otro lado, a una académica dedicada a la exploración erótica, en cuyos actos no faltan los hombres como testigos.

La bisexualidad, como categoría epistemológica, brilla por su ausencia en las discusiones de los teóricos considerados como fundadores de los estudios *queer*, como Michel Foucault, Judith Butler, Eve Sedgwick, o Diana Fuss, cuyas obras o bien ignoran por completo el tema, o lo relegan a las notas a pie de página. En el caso de Foucault, por ejemplo, los mismos procesos por los que ha pasado la sexualidad, como la medicalización, especificación, confesión e hipótesis regresiva, nos pueden ayudar a entender la falta de interés en cuanto a este tema. A diferencia de la homosexualidad, la bisexualidad no ha sido convertida en una “especie” y por consiguiente carece de historia. Por lo tanto, “with no medical discourse, no scientifically granted truth and no reverse discourse, it is little wonder that bisexual identity has formed more slowly than others” (Callis 29-34). Y no solamente carece de una historia que la coloque en el mapa, sino que tampoco tiene la bisexualidad una identidad coherente. Como lo vemos en el caso de Julia y María, aunque muy diferentes, las dos mujeres tienen la misma actitud vital en cuanto a sus actos: el de cerrar los ojos. Ambas se encuentran en una constante oscilación entre la hetero- y la homosexualidad, pero también se nota en ellas una disyunción entre sexo, amor e identidad sexual.

Vistas desde fuera, ellas están en una relación con un hombre y por consiguiente se consideran *heterosexuales*. Julia “tuvo una relación lésbica con Leticia... se acostó con Carlos, su siguiente novio y la que la convenció definitivamente de que no era lesbiana, pero nada le impedía seguir aceptando a mujeres de vez en cuando” (47). Sobre María no se nos mencionan relaciones previas con mujeres, pero según las descripciones eróticas podemos inferir que no se trata de una experiencia primeriza: “Dejaron de besarse, de abrazarse y la boca de Felisa descendió. María dio entonces un ligero grito tal vez de placer... los dedos de una entraban a la otra y hasta suspiraban” (134). Tanto para Julia como para María, la bisexualidad no es nada más que esto: bi-sexualidad; es decir acostarse tanto con hombres

como con mujeres, pero siempre bajo puertas cerradas y relacionado directamente con una función sexual y no social.

Sin embargo, aun si ellas quisieran reclamar por sí mismas una identidad fuera de la alcoba, no tendrían cómo hacerlo, porque en su mundo la bisexualidad no existe. De hecho, hasta hace muy poco, el propio término no ha sido empleado para describir a seres humanos *per se*, sino a un estado sexual intermedio, o una plataforma que los heterosexuales emplean para que su salida del closet no sea tan repentina. Como bien apuntan Jonathan Alexander y Serena Anderlini-D'Onofrio, las mismas comunidades *gay* y lésbicas aún marginan tales posturas intermedias por varias razones; ya sea porque a los bisexuales se les considera en un estado de tránsito a la homosexualidad, un estado que encubre una identidad *gay* más “verdadera,” o porque la bisexualidad es vista como una forma de “traición” que permite el fácil acceso a los privilegios heterosexuales, la bisexualidad ha sido ignorada por los movimientos feministas y por los de liberación *gay*, así como por los teóricos *queer* durante mucho tiempo (Alexander y Anderlini-D'Onofrio 3-5). Se trata, por lo tanto, de una identidad muy poco analizada, de una invisibilidad explicable quizás a partir de que la sociedad contemporánea se abre más y más a múltiples identidades —las lesbianas, los homosexuales, la mujer, el negro, el indígena— siempre y cuando éstas sigan patrones previamente definidos. Y la bisexualidad, pensando en Foucault, carece de genealogía. Por ende confunde, espanta y amenaza a las identidades previamente establecidas.

A pesar de lo que pudiéramos interpretar como un rechazo de la bisexualidad como categoría epistemológica, tanto Angelides, Alexander, D'Onofrio, como Susan Feldman y otros, concuerdan en que los estudios *queer* tendrían mucho que ganar de una incursión seria y sistemática en el continuum de una sexualidad que no se conforma a los requerimientos de ninguna categoría. Como lo vemos en la narrativa de Juan García Ponce, al igual que en los demás autores que discutiré en este apartado, se trata de un tema bastante común en la

literatura latinoamericana actual, porque la bisexualidad nos enseña lo reducida que es cualquier construcción con relación a lo sexual.

En un estudio reciente, Raúl Rodríguez-Hernández analiza las tres novelas de cabecera de Juan García Ponce (*Crónica de la intervención*, *De ánimo e Inmaculada o los placeres de la inocencia*) como sedimentos o huellas culturales del proceso de modernización del Estado mexicano, junto con la formación del concepto de ciudadanía en el siglo XX. El crítico observa que cualquier discusión sobre la política cultural del país debe incluir a la mujer como la otra cara de la participación masculina en este proceso. Según Rodríguez-Hernández, las desigualdades de género se han hecho más visibles después del periodo revolucionario, y los intelectuales de la generación de medio siglo de la que García Ponce forma parte heredan este debate. Sin embargo, ellos han asistido en la labor de un tipo muy específico de liberación femenina, el de la mujer burguesa en un contexto de formación binaria de género: “Having essentially required all Mexicans to choose between a masculine and a feminine identity then, the discourses of the postrevolutionary State set up for many an impossible scenario for action” (*Mexico’s Ruins* 108-09). Por consiguiente, tanto el caso de Julia como el de María justifica la siguiente pregunta: ¿representan ellas el prototipo de la burguesa liberada, forjada por las luchas de afirmación de los derechos sexuales y feministas que se dan en México después de la revolución?

No cabe duda de que estas dos mujeres son transgresoras vis-a-vis el binomio heterosexual normativo. Las modalidades en que consiguen hacerlo difieren de caso a caso, pero sus existencias giran en torno al sexo: lo son todo menos el “estereotipo de la Sufrida Mujer Mexicana” (Monsiváis 242). Son esposas o novias ejemplares, y si son madres a los niños se les menciona solo de paso, porque ninguna de ellas se define por el instinto maternal. Tanto Julia como María y otras mujeres en esta colección de relatos nos recuerdan a otros personajes de García Ponce, como Claudia en *La cabaña*, o Inmaculada en *Inmaculada y los*

placeres de la inocencia, por su disponibilidad para provocarse y provocar el placer erótico.

Se trata de un placer que se convierte en el motor conductor de la acción: una constante que ha venido confundiéndose con la misma obra de García Ponce. Al respecto, José Antonio Lugo, antiguo secretario del escritor, define de la siguiente forma a los personajes femeninos en sus novelas y cuentos:

Eso sí, todas son hermosas y están dispuestas a complacer a sus hombres, a exhibirse ante ellos y a deleitar a muchos otros hombres y mujeres, siempre bajo la mirada de su descubridor, del *voyeur*. Todas son profundamente reflexivas con respecto al amor y a la posesión sexual, pero difícilmente las vemos opinar sobre algo más, como si su vida no tuviera otro fin, otro propósito, que suscitar el deslumbramiento, y a través de su placer, ser una fuente de placer ajeno. (64)

Pareciera, entonces, que estas dos mujeres han logrado una liberación impensable hasta hace muy poco tiempo. Ponce les “permite” a sus personajes femeninos el deseo homosexual, y por lo menos en el caso de Julia sus actos lésbicos no se encuentran bajo la mirada del voyeur, lo cual contradice la opinión de José Antonio Lugo. Este aspecto es sin duda fundamental y representa un paso adelante. Sin embargo, lo problemático de la actitud en cuanto a la visión general sobre la homosexualidad/bisexualidad en la colección *Cinco mujeres*, es que no tenemos el contrapeso masculino de estas transgresiones. Por ejemplo, el comentario de Yolanda, una amiga de Julia: “Todas las mujeres somos bisexuales. A los que no les está permitido serlo, aunque digan lo contrario, es a los hombres” (47), no es solamente la réplica de un personaje sino, un lema que el autor aplica en toda esta colección. No existe en ninguno de los cinco relatos un solo hombre con inclinaciones bisexuales.

Este doble estándar con respecto a la bisexualidad es logrado aquí de dos formas. Por un lado, aun si se sugieren afinidades entre hombres, esto no deja de ser un rumor, algo que se menciona de paso, y que no se describe de forma erótica al igual que en el caso de las mujeres. Rodrigo, el novio de Julia, tiene una relación bastante estrecha con uno de sus maestros y al final del día ella le provoca una escena de celos: “Ese homosexual horrible con su cara roja y grasosa, con un cuerpo tan gordo que lo destina al fracaso hasta como

homosexual... ¡Te va a pegar el SIDA!” (61). Y aunque en medio de sus juegos amorosos María saca a bailar a un amigo homosexual y lo besa frente a su novio, el acto no trasciende la escena. Más aún, cuando la pareja de hombres empieza a tener relaciones sexuales, Jaime y María se retiran porque “no les interesaba este espectáculo” (138). Por otro lado, se nota en los personajes de García Ponce una actitud condescendiente en cuanto a la homosexualidad masculina, actitud que desentona con el ambiente de diversidad, libertad y deseo de exploración sexual que el autor promueve para las mujeres en sus cuentos y novelas. En “Descripciones” el narrador omnisciente afirma lo siguiente: “Vicente, otro amigo homosexual con el que por lo tanto no había ningún peligro pues Jaime no tenía ninguna curiosidad en este sentido y María no le hubiese permitido tenerla, se presentó a visitarlos un día” (136). En otras palabras, si la mujer garciaponesca vive constantemente explorando su sexualidad en sus múltiples formas, los hombres, tanto homo- como heterosexuales no presentan ni siquiera el más mínimo deseo de transgredir fronteras.

Si en *Cinco mujeres* la sexualidad femenina ocupa un lugar central, la masculina es casi inexistente y esto es problemático no porque haya imperativo alguno en cuanto a la igualdad en este sentido. Además, como bien sugieren el título de la colección, y la inclusión de los nombres de algunos personajes en los títulos de cada relato (“Un día en la vida de Julia,” “Imágenes de Vanya”), éste es un libro sobre mujeres y no sobre hombres. Lo que sí es cuestionable es que ellas tienen acceso a una versión muy limitada del placer erótico, por más variadas que sean sus actuaciones transgresivas. Más que nada, la mujer en esta colección vive bajo la impresión de que ella puede (y debe) ser la única fuente de placer para su hombre. Admitir lo contrario (es decir a otro hombre u otras formas eróticas en las que ella no está directamente involucrada), representa un peligro: como se nota en las citas anteriores, tanto Julia como María se sienten amenazadas por la homosexualidad masculina, porque ésta se interpone entre ellas y *sus* amantes. Siguiendo esta línea, vale la pena mencionar que las

únicas referencias al placer entre los hombres son las que cito arriba, y en ambas instancias la homosexualidad masculina es asociada con la fealdad, el SIDA, el peligro, o con algo que tiene que prohibirse. En cambio la mujer lésbica/ bisexual es retratada como un elemento normativo e indispensable del intercambio sexual.

En una síntesis de *Cinco mujeres*, Graciela Martínez-Zalce, ex asistente de García Ponce, cataloga a las figuras femeninas de esta manera: “una inocente, dos maliciosas, dos frívolas e idiotas... todas guapas, orgullosas de su belleza, felices de ser admiradas, dispuestas a lo que las situaciones les vayan presentando” (139). Curiosamente, dos de los calificativos mencionados arriba, inocente en el caso de Enedina y maliciosa en el caso de Julia, son problemáticos; no por ser Enedina una púber virgen de doce años es casta, ni tampoco es Julia maliciosa o frívola por adoptar un estilo de vida que no concuerda con lo que comúnmente se considera apropiado para su posición social o su género.

Dada la participación activa de Enedina en el juego de seducción que ocurre entre ella y la pareja de su madre, este relato concuerda con la teoría de Freud en cuanto a la presencia del impulso sexual desde la infancia, que el psicoanalista desarrolló en *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905). Lo fundamental de esta obra freudiana reside en que demuestra la presencia del impulso sexual empezando no con la pubertad, sino mucho más temprano. Si bien el psicólogo vienés defiende esta postura asociando el placer sexual con las funciones de nutrición (el acto de ser amamantado o chuparse el dedo, en el caso de los bebés) y más tarde con la masturbación infantil, en términos simbólicos Freud le quita el velo de inocencia a la infancia (39-49). De hecho, Enedina, quien de cierta forma prefigura la disponibilidad sexual de las siguientes mujeres en el libro, es cualquier cosa menos casta. Desde los ocho años, cuando su madre empezó la relación con un abogado llamado Santiago, ella muestra su predisposición a la transgresión a través de gestos demasiado familiares, junto con una cercanía poco común hacia la pareja de su madre. Tanto así que en cierto momento llega a

decirle: “Santiago me quiere más que a ti” (12). Asimismo, cuando él la visita en su cuarto estando ella enferma, el narrador informa:

En la cama, Enedina estaba en camisón. Los camisones eran largos, casi transparentes. Enedina se acostaba sobre las mantas, para que Santiago la viese con ellos. Estaba orgullosa de sí misma precisamente por la enfermedad y su indiferencia hacia ella, pero también por su aspecto físico. ¡Cuánto había crecido Enedina!... Santiago, sin darse cuenta de ello, tomando su admiración como algo natural, había empezado a advertir la calidad de “Lolita” encerrada en Enedina. (13)

Las interacciones poco apropiadas entre los dos siguen acumulándose y cuando la madre decide hacer un viaje a las playas de Oaxaca, Santiago los acompaña. Es ahí donde el juego erótico entre esta púber de doce años y el novio de su madre se vuelve peligroso, porque la pasión pedófila que él desarrolla sin reconocerla como tal, y la sed de exploración que apenas va formándose en la muchacha encuentran su punto común. Ella entra dos veces a su cuarto, él le acaricia los senos, y al cabo del último día de vacaciones entran juntos al agua, Santiago “sujetando con la manos la cintura de Enedina y sintiendo el contacto de sus nalgas sobre su verga. Su eyaculación fue interminable” (33). Cuando llegan a casa, la madre, quien se había dado cuenta de todo, va al departamento de su amante y lo mata con una pistola.

Dadas las circunstancias, sería un error emplear calificativos como “inocente” o “maliciosa” etc., en el caso de los personajes femeninos de Juan García Ponce porque ellas sí participan de forma activa en sus actos transgresivos. Quizás lo que resulte más chocante en las acciones de Julia, María o Enedina, es que ellas promueven una especie de moralidad invertida, al decir de Jeffrey Weeks en su estudio *Invented Moralities* (1995). Ahí el crítico nos recuerda que el fin del siglo XX trae consigo el declive de la tradición sexual erigida en el siglo XIX, al igual que el cuestionamiento de una narrativa sexual ortodoxa que ha sido reemplazada por otros discursos históricos que la descalifican. Según Weeks estamos traspasando una etapa caracterizada por “a profound weakening of sexual modernism,” en la que ya no existe un discurso hegemónico que nos dice cómo deberíamos comportarnos. Al mismo tiempo, la moralidad que acompañaba a este discurso ya no representa una autoridad

legítima. Dicho en sus palabras: “In this turmoil of discordant voices, sexual behavior, sexual identity and sexual mores have increasingly become matters of choice, at least for those who have the freedom to choose” (27). Esta libertad de escoger, junto con las razones que se esconden detrás de estas elecciones, constituyen para este teórico una cuestión central dentro de los debates contemporáneos en torno a la sexualidad. Juan García Ponce es uno de los pocos escritores que ubica a la mujer mexicana dentro de esta evolución de la retórica sexual occidental, al mismo tiempo que mantiene alrededor de ella una ambivalencia interpretativa. Si por un lado es innegable que la mujer en *Cinco mujeres* es un permanente objeto de la contemplación masculina, el hecho de que personajes como Julia, María o Enedina transgredan los límites de lo aceptable de la forma más natural, sin cuestionarlos, anula estos mismos límites. He aquí el logro de esta colección: convertir la perversión femenina en normalidad, por lo menos para este tipo de mujer.

Si en la obra de García Ponce es la mujer quien ocupa el lugar central, en el caso de su compatriota Enrique Serna nos enfrentamos a un escritor que se ha dado a conocer por sus preocupaciones en torno a la masculinidad y las fuerzas que se disputan entre sí la supremacía de género. Novelas como *Fruta verde* (2006), *La sangre erguida* (2010) o la colección de ensayos *Giros negros* (2008), le han otorgado un debido lugar entre los autores mexicanos que discuten el estado actual del hombre y el pene latinoamericanos. Serna ha publicado hasta la fecha tres colecciones que lo establecen como uno de los mejores cuentistas de los últimos veinte años: *Amores de segunda mano* (1993), *El orgasmógrafo* (2001) y más recientemente *La ternura caníbal* (2013). Nacido en 1959, Serna pertenece a una generación posterior a la de Ponce —una generación forjada en medio de luchas feministas y de liberación sexual que en México comienzan a partir de los años setenta—, aspecto visible en todas sus obras y específicamente en la colección *El orgasmógrafo* que aquí discuto. Se trata de una obra a la que bien podría considerarse como una crónica de la

vida íntima de los mexicanos en vísperas del nuevo milenio, porque los relatos que la componen abarcan no solo comportamientos sexuales variados, sino que también pintan ámbitos y personajes de diferentes clases sociales. Desde intelectuales, escritores, actores y directores del mundo de la farándula mexicana, hasta seres comunes o provincianos, tenemos en *El orgasmógrafo* una visión bastante amplia de la sexualidad. La obra de Serna nos hace pensar en aquello que observaba Monsiváis en 1995, cuando alega que después de muchos siglos en los que México estuvo regido por una política de hipocresía, después de que aun en los años setenta la noción de límites sexuales era muy estricta, finalmente a partir de la publicación de novelas como *El vampiro de la colonia Roma* (1979), “en verdad, y de manera en lo fundamental imperceptible, ya hay diversidad en México” (228). Se trata de una diversidad que Serna cultiva en todos estos relatos.

Por ejemplo, en “Vacaciones pagadas” a un actor se le prohíbe seguir con su trabajo, aunque continúa recibiendo su sueldo. Sin nada que hacer, el protagonista se vuelve drogadicto y pierde a su mujer y a sus hijos. Su vida íntima, en cambio, se vuelve bastante más variada y gira en torno a sus “putitas,” a quienes su cocinera zapoteca las trata “como si fueran señoras decentes” (15). El contrapeso de este tipo de masculinidad mexicana lo encontramos en “El matadito,” donde la vida social y sexual del personaje, un subgerente de Recursos Humanos, está completamente ausente. Cuando en su cumpleaños nadie lo felicita, éste se suicida, y al final del relato descubrimos que sus compañeros le habían organizado una fiesta sorpresa a la que nunca llegó. Otros dos relatos combinan el arte de la escritura (“La fuga de Tadeo”) y el estado de las literaturas coloniales (“Tesoro viviente”). En lo que concierne específicamente al campo de las sexualidades alternativas resaltan: “La Palma de Oro,” “El orgasmógrafo” y “La tía Nela.”

Enrique Serna, además de narrador, fue también argumentista de telenovelas y periodista. Desde esta triple posición, el escritor cuestiona en “La Palma de Oro” los roles

genéricos perpetuados por el discurso hegemónico de la farándula mexicana. El ambiente descrito por el autor aquí es uno regido por la fama, el dinero, y antes que nada, los conceptos de masculinidad y feminidad tradicionales que se siguen perpetuando en la televisión mexicana. A grandes rasgos, el relato gira en torno a Felipe Guerra, un director de cine al borde de la bancarrota. Obligado por estas circunstancias, el protagonista decide trabajar en la dirección de una telenovela para poder pagar la hipoteca y para que su familia no tenga que bajar de nivel social.

En la entrevista de trabajo se topa con Antonia, una ex alumna de la universidad de la que se enamora y que es la estrella de esta nueva producción televisiva. Después de una relación bastante tumultuosa, en la que el protagonista se divorcia, el toque final, o el “knock-out,” como diría Cortázar, llega cuando se revela que Antonia tiene una relación con una mujer llamada Dalia. A su vez, Dalia es quien produce la telenovela y es reconocida por su masculinidad. Curiosamente, Consuelo, Dalia y Antonia no son los únicos personajes que trasgreden la barrera de género. Al parecer, el protagonista de la telenovela también es homosexual, y el narrador en primera persona lo describe como un “muñeco de aparador, rubio y lánguido, de esos que se miran en todos los espejos a su alcance, para ver si tienen las nalgas paradas... ¿Con cuántos maricas se habría acostado, para llegar hasta el candelero?” (131). Irónicamente, la telenovela en cuestión tiene como título la frase *El dolor de callar*.

¿Y qué es lo que se calla en este relato? La intención del autor de mostrarnos lo que se esconde detrás de las cortinas es clara. Por un lado, como en el caso de Julia en el cuento de García Ponce que analicé al comienzo de este capítulo, aquí se calla la bisexualidad de la protagonista. Antonia, después de su relación con Felipe y Dalia, viaja a Miami para darle un nuevo giro a su carrera. Cuando vuelve a México, sale de nuevo en los periódicos “por su romance con Mendivil Reyes, Jefe del Estado Mayor Presidencial” (188). El vaivén entre homo- y heterosexualidad de Antonia está presente aquí también y otra vez, al igual que en el

caso de Julia o María, observamos que la bisexualidad no existe en la conciencia de los personajes, aún si la practican. Si por un lado la productora de la novela es una lesbiana convencida, que ni siquiera se plantea su paradigma identitario y que “asumía su lesbianismo con tal desfachatez que a espaldas de Dalia y delante de mí piropeaba sin recato a las camareras del hotel Mocambo” (140), el comportamiento de Antonia al final del relato es sorprendente también por las faltas de señales exteriores para reconocer a los seres bisexuales.

¿Cómo clasificar en este contexto al bisexual, si no existe un comportamiento genérico que sea el resultado del “desajuste” entre su sexo biológico y sus objetos sexuales? Al respecto, el crítico Steven Angelides, quien firma uno de los pocos trabajos dedicados exclusivamente al desarrollo de la bisexualidad como (no) categoría epistemológica, reitera la posición insignificante que ésta ocupa también en los círculos de escritos *queer*. Según él, esto se debe a que tanto los movimientos feministas, como los de liberación *gay* emplean una metodología basada en un paradigma identitario hetero/homosexual. Y esta división maniqueísta es la que rige el mundo descrito por Serna. Si en la pantalla la heterosexualidad es presentada como normativa, detrás de las luces de los *sets* el galán y la productora de la telenovela son homosexuales y la protagonista es bisexual. Sin embargo, el personaje de Antonia tiene una función desestabilizadora a medias, porque ella —a diferencia de Consuelo o Dalia— *performa*, pero no admite su sexualidad. Se trata de una sexualidad que ha sido ignorada por los debates contemporáneos de género justamente porque adoptarla como identidad separada e independiente conllevaría a una crisis en la que se colapsarían las fronteras sexuales. Por consiguiente, tanto la ciencia médica decimonónica, como los discursos filosóficos que emergen a partir de la segunda mitad del siglo XX condenan la bisexualidad al ostracismo (Angelides 6-19).

Una de las antítesis que Serna desarrolla en el relato es lo que ocurre en frente y detrás de las cámaras. En la exposición, cuando Felipe Guerra está en la antesala del despacho de Consuelo para la entrevista de trabajo, unos guionistas de la empresa discuten el proyecto de un nuevo espectáculo televisivo. Se trata de una competencia entre familias en un *set* decorado como una jungla, en la que los padres tienen que superar varios obstáculos: hay puentes colgantes, islas de monos y hasta “dos modelos buenísimos en tanga, para que les den un refresquito” (126). Por su parte, las madres también tendrían que venir al programa “para darles ánimo y los ayuden a salir del estanque” (126). Es una imagen idealizada de la sociedad mexicana, propagada por los medios de comunicación y las telenovelas que promueven una división entre los principios femeninos (pasivos) y los masculinos (activos). Se establece e instituye de esta forma una dominación masculina asociada con los valores tradicionales de la fuerza física y el espíritu de competencia, que justifican el derecho a “la modelo en tanga,” o a “la casa chica,” ante los ojos aprobatorios de la esposa. En términos sexuales, estas divisiones son las que justifican y promueven la heterosexualidad. Como señala Pierre Bourdieu:

Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación. (35)

Antonia, en su papel protagónico en la telenovela *El dolor de callar* erotiza esta dominación masculina, mientras en la vida real se esfuerza por evadirla. La telenovela, al igual que el espectáculo mencionado arriba, perpetúa esta dominación masculina, pero aquí también notamos el elemento de clase: se trata de la historia de una sirvienta sordomuda que pierde su virginidad con el hijo del patrón, y luego va a la cárcel por un robo que no cometió. Cuando sale de ahí, recobra la voz gracias a la Virgen de Guadalupe y además se vuelve una famosa cantante de la balada Tex Mex. La mención de la Virgen, además de relacionar a la

protagonista con un fuerte modelo de feminidad mexicana, es un guiño de Serna a la ultra conocida serie televisiva, “La Rosa de Guadalupe.” En este programa, todos los conflictos se resuelven gracias a la intervención milagrosa de la Virgen.

Si en la pantalla la pasividad del personaje es proverbial, fuera del guión Antonia da señas de conocer muy bien su situación. Ella explica su condición de soltera —a pesar de ser extremadamente atractiva y muy cortejada— de la siguiente forma: “Ningún macho soporta ser el marido de una mujer triunfadora... he tenido novios a montones y todos me quieren retirar de la carrera. Están pendejos. No me veo lavando platos mientras ellos van a la oficina. Yo mi libertad no la cambio por nada” (135). En otro momento le hace una pregunta a Felipe, que resalta como la interrogación retórica clave en cuanto a la mujer mexicana, aun si nos encontramos a comienzos del siglo XXI y en un ambiente de más libertad: “¿Verdad que mi personaje es muy pasivo?,” le pregunta, “¿No crees que debería tomar la iniciativa en vez de ver cómo le hacen chingadera y media?” (134). Aquí se establecen de nuevo otras antítesis. Dentro del marco narrativo, chocan las imágenes de la pasividad femenina de la pantalla y la realidad, o el perfil de Antonia en la telenovela y Antonia, la protagonista del relato. Esta pasividad proverbial de la mujer mexicana, conseguida con un perfil de abnegación y servidumbre, se traslada al terreno de la sexualidad. Quizás encontremos en este aspecto —el de la manipulación de la sexualidad femenina a través de los medios de comunicación en masa— el blanco de la crítica social más acerba de Serna en este relato. Como señala Juana Armada Alegría “las mexicanas viven las relaciones sexuales como un tabú, que lejos de ser fuente de placer, se les antoja repugnante, lo cual en mucho condiciona su frigidez” (274). Este condicionamiento proviene de la aplicación de un código moral que controla la conducta sexual de las mujeres y que se basa en el culto a la virginidad (que se relaciona directamente con el deseo de posesión de los hombres), y la maternidad. Lo más grave, sin embargo, continúa Alegría, es que la participación de las mujeres en este proceso se debe a que la

virginidad y la maternidad se han asociado con la dignidad femenina (276-80). En pocas palabras, si la dignidad representa para los hombres virilidad, proeza y fuerza física, para la mujer la dignidad y autoestima se concretizan en la ausencia del goce sexual.

Ahora bien, la antítesis revelada por Serna en las palabras de Antonia citadas anteriormente va más allá de la oposición hombre (activo) / mujer (pasiva) tan notable en la sociedad mexicana. Al crear a un personaje tan transgresor como Antonia, que a la vez interpreta el papel de la típica mujer servil y callada de la pantalla, el autor revela, por un lado, la construcción social de estas imágenes televisivas. Por otro lado, en relatos como “La Palma de Oro” Serna nos recuerda que una de las responsabilidades de los escritores contemporáneos en América Latina es tratar de cambiar los arquetipos relacionados con la sexualidad, especialmente aquellos perpetuados por las narrativas de las telenovelas y por la televisión en general.

Algo de esto se nota también en el relato “El orgasmógrafo.” Aquí el narrador omnisciente cuenta la historia de Laura Cifuentes, joven que a los diecinueve años es encarcelada por haber cometido el pecado de mantenerse virgen en una época en la que el principal modo de producción es la actividad sexual. En este momento no especificado del futuro de la humanidad, todos los ciudadanos están obligados a llevar pegada al vientre una caja que registra las señales eléctricas de sus orgasmos. Sin importar la manera en que se consigue el clímax sexual, la energía emanada se transforma en alimento para los ciborgs de la dictadura. La protagonista desobedece esta ley abriendo “la carátula con unas pinzas, y como lo venía haciendo desde el despuntar de su adolescencia, intervino el microchip que transmitía información sobre su actividad endocrina al Ministerio de Salud Pública” (68). Cuando logra escapar de la cárcel, Laura se convierte en una líder del Frente Espiritualista, el principal grupo rebelde de esta sociedad futura, rechazando por completo cualquier tipo de relación carnal. Pronto se enamora, sin embargo, y cambia la virginidad por la lujuria y luego

por la maternidad. El desenlace llega cuando su amante, Francisco, la denuncia. Perseguida tanto por el poder como por antiguos camaradas, Laura decide suicidarse. Apenas entrado el siglo XXI, Serna imagina en este relato uno de los futuros posibles de nuestro mundo, en el que una dictadura convierte al sexo en su eje central. La diversidad en este escenario imaginado por el autor, es llevada hacia sus límites negativos y peligrosos debido a que en dicha sociedad hay de todo: homo- y bisexualidad, incestos, orgías públicas, sadomasoquismo, masturbación, etcétera.

El mundo que hallamos en este relato es como el de una película científico-fantástica donde el sexo, en todas sus manifestaciones, no solo se celebra con el mismo fervor y parafernalia que cualquier ideología política, sino que es retratado como la prueba más certera de que la humanidad ha alcanzado la liberación absoluta. Ya no cabe, por tanto, pensar en la libertad como transgresora de los límites del binomio heterosexual normativo (Foucault 3), o imaginar el acto sexual como un acoplamiento limitado a las zonas genitales entre un hombre y una mujer (Freud 15). Empleando su característico sentido del humor, Serna borra los cimientos de cualquier construcción genérica, proponiendo un mundo donde la normatividad sexual pierde su vigencia y la perversión se convierte en norma.

Si entendemos la identidad sexual de manera foucaultiana, como una ficción discursiva que las clases dominantes emplean para mantener su posición de poder, o *a la Butler*, como un conjunto de códigos que el individuo imita, actúa y recontextualiza a lo largo de su vida, este cuento es a la vez la afirmación y la anulación de estas ideas que marcan un giro en los estudios de género en las últimas dos décadas del siglo XX. Y es que en “El orgasmógrafo” el poder sí rige las conductas sexuales y la imitación performativa de dichos comportamientos, pero no de una manera discriminativa o excluyente. Como bien lo proclaman los medios de comunicación —que aquí, a diferencia del relato discutido anteriormente, no esconden su intención de regir la sexualidad de los ciudadanos—, cualquier

vía para conseguir el orgasmo se apoya: “El presidente Irving Molina y su señora esposa inauguraron un balneario para *swingers* en Bahía Esmeralda. Se creó una comisión de fomento a la masturbación infantil... el incesto no es un lujo, es una necesidad biológica” (69). Ésta es la actitud que rodea a los personajes y que la familia de Laura perpetúa; sus padres le enseñaron a masturbarse desde niña y su hermana Fabiola fornicaba sin parar. A contraluz de la protagonista, Fabiola cumple con su deber de forma ejemplar y es capaz de conseguir en poco tiempo la tasa de orgasmos semanal impuesta a la fuerza por el gobierno: “Tres orgasmos con él y dos ayer con mi prima Tere” (72). No sorprende, entonces, que la clasificación de las conductas transgresivas como “perversiones” —actividad a la que se dedicaron los científicos decimonónicos con tanto empeño— pierdan en “El orgasmógrafo” su utilidad y vigencia. En este ambiente de progreso y libertad sexuales muy poco importa si se es mujer u hombre, activo o pasivo, heterosexual y homosexual. Lo que sí se requiere es que los humanos sean plurisexuales.

Por otro lado, la sexualidad, especialmente la de las mujeres, ya no es un tema tabú. No existe diferencia biológica entre el orgasmo femenino, masculino o transgénero, y el mismo concepto de moralidad en cuanto al sexo se diluye frente a las necesidades de energía. El clímax, como productor de esta energía, borra las justificaciones morales y religiosas para la opresión y la violencia de género. Existen, en cambio, en “El orgasmógrafo,” cierta neutralidad genérica y una diversidad sexual llevadas a su extremo negativo que borran el concepto mismo de perversión tal como lo conocemos hoy. No existen en esta sociedad límites para transgredir y no hay imperativos hetero- u homosexuales. Podríamos argumentar, en cambio, que la bisexualidad reemplaza aquí a la heterosexualidad como forma dominante porque ella abre más posibilidades de conseguir orgasmos. No hay que olvidar, sin embargo, que ésta es una sociedad en la que el sexo se impone a la fuerza y en la que el amor se ha vuelto una actividad mecánica, desprovista de cualquier sentimiento. Al igual que la imagen

del amor idealizado vendido por las telenovelas, en este relato el sexo sirve para manipular y mantener el poder vigente. Y es en contra de este poder que se rebela la protagonista, decidiendo mantenerse casta.

En medio de esta supuesta neutralidad genérica, el cuerpo de Laura es desde temprana edad un campo de lucha, ya que ella lo ve como “un apéndice exterior a ella” y como “un deplorable hermano siamés” (61). Su virginidad es una forma de negar ese cuerpo que se convierte, a lo largo de la narración, en una fuente de desgracias que la llevan a la muerte: el repudio de sus padres, el encarcelamiento, la relación fracasada con Francisco. La imagen final de una Laura suicida, colgando del gancho de un vehículo frigorífico, al lado de reses congeladas, demuestra que aun en un ambiente de diversidad sexual la mujer sigue siendo una víctima: “Entre las reses congeladas se sintió en familia, como si hubiera vuelto a casa tras un largo viaje... carne para el placer, carne para el matadero, carne de horca, eso era la humanidad y ella no sería la excepción” (107). El cuerpo de la mujer aquí es —como lo observamos de manera tan tajante en esta cita— el locus de manifestación más visible del discurso patriarcal dominante (Cranny-Francis 158). Al mostrar sus posibilidades subversivas, Serna se une a autoras como Cristina Rivera Garza, Ana Clavel o Claudia Guillén, quienes de diversas maneras también novelizan el cuerpo femenino finisecular.

Sin embargo, esta rebelión relacionada con la castidad no dura mucho tiempo porque la protagonista se enamora. Al igual que lo vimos en el relato anterior, también aquí Enrique Serna cumple con su papel de quitarles el velo a los mecanismos que perpetúan la manipulación social. Cuando Laura y Francisco tienen su primera unión carnal, el autor marca la diferencia entre las relaciones sexuales mecanizadas que el régimen promueve y el erotismo desbordante que caracteriza este primer encuentro de los dos. Octavio Paz teoriza esta diferencia entre sexo y erotismo en *La llama doble*, señalando:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal... a su vez, el

erotismo no es mera sexualidad animal; es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. (10)

Tal vez por eso mismo es que en el relato la desfloración de Laura ocurre bajo un “eclipse total de conciencia” (97). El encuentro sucede en medio de algunas descripciones pornográficas, pero aquí los protagonistas se presentan como “un tigre de Bengala” y “un aro de fuego” (97). Su unión no es mera sexualidad, sino un acto ceremonial donde el deseo —no el orgasmo— es primordial y cuya descripción solo es posible empleando un lenguaje poético. Aquí este deseo no es una herramienta para conseguir el clímax, sino “un aleteo de mariposas en el vientre,” “un árbol con miles de pájaros,” que “abolía al pasado en una caricia” (97). Si en gran medida las dictaduras suelen ser culpables de algo mucho más grave que los secuestros o las torturas, en este relato la abolición de la imaginación representa una nueva forma de imponer fronteras, restricciones, trabas, cadenas. Quitarle a un pueblo la imaginación de soñar, de convertir en poesía sus propias experiencias (en este caso sexuales) es el mejor instrumento para el proceso de mecanización de las relaciones humanas que mantiene vivos a los ciborgs del poder.

Despertar lésbico en el Caribe: Mayra Santos-Febres

Si para Enrique Serna el cuerpo de la mujer es un espacio para luchas de poder, lo mismo se observa en la narrativa corta de Mayra Santos-Febres, quien explora en muchos de sus cuentos la capacidad de renovación erótica que encierra el cuerpo de la mujer negra. El Caribe es un área marcada por una violenta historia de colonización, esclavitud, transculturización y sincretismo religioso. Por consiguiente, los frutos de este legado en la literatura giran en torno a tres temas principales. En primer lugar se destaca la plantación, como elemento fundacional en las historias personales y nacionales de los personajes, en obras como *The Year in San Fernando* (1965) de Michael Anthony u *Omeros* (1990) de

Derek Walcott. A este tema le sigue el de la Revolución Haitiana, como se observa en *El Reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier o *La Tragedie du roi Christophe* (1970) de Aimé Césaire. Finalmente, la Revolución Cubana, como movimiento socio-político definitorio para el siglo XX, se convierte en el motor principal del cambio radical en toda América Latina, lo que en torno influye en la producción literaria de la zona (Paravisini-Gebert 2-6). No obstante, a partir de los años noventa, surgen en el Caribe de habla hispana autores como Mayra Santos-Febres o Rey Andújar, cuyas obras conjugan el afán de cuestionar y definir las variadas identidades caribeñas con la sexualidad y sus múltiples manifestaciones. ¿Qué presupone, entonces, ser caribeño? ¿Cuál es la relación del sujeto con un entorno natural cargado de significados, que aluden a la conquista y a un legado colonial? ¿Cómo se entremezclan género, raza y pobreza en un ambiente de creciente diversidad sexual?

Pez de vidrio (1994) es la primera incursión de Santos-Febres —primero conocida como poeta— en la cuentística, y prefigura temas recurrentes en sus siguientes obras: la identidad genérica fluida en *Sirena Selena vestida de pena* (2000) o las prácticas sexuales marginadas y las relaciones de poder en el contexto colonial, como se ve en la novela *Fe en disfraz* (2009). Según la misma autora, *Pez de vidrio* es una colección en la que ella quiso narrar “la vida de un montón de mujeres anónimas” (9). Lo que ellas tienen en común, al igual que las heroínas de Serna o García Ponce, es un claro deseo de rebasar los límites que la sociedad les impone, ya sean éstas económicas, morales o relacionadas con el género y la sexualidad.

Uno de los temas tabúes que Santos-Febres aborda en esta colección es el momento ambiguo en el que una mujer traspasa su lesbianismo. En las cuatro páginas del relato que le da el título a la colección, Santos-Febres capta el miedo y el deseo que siente Juliana, la protagonista, después de entrar por primera vez a un bar para personas homosexuales. La

incipiente transformación hacia una identidad lésbica ocurre cuando ella ve en este recinto a una compañera de trabajo al lado de otra mujer, compañera por la cual siente una fuerte atracción: “Ella seguía sentada, recostada contra el vitral de un pez de vidrios rojos y azules que parecía tragarse toda la luz del recinto, preciosa, con su cara larga y ovalada, como deberían ser las uñas de un centauro, y la melena suelta, riza, semejante a una pubis inmensa” (19). Lo que le sigue a este momento clave es un proceso que la narradora describe como una tortura emocional, una “vorágine” (21), porque la protagonista percibe sus actos como un “desvío,” mientras la perspectiva de regresar a la realidad cotidiana es vista como una “reconciliación con sus patrones regulares de conducta” (21). Al final del relato, sin embargo, después de un fin de semana atormentado, Juliana se arma de valor e invita a su compañera a almorzar.

Esta división binaria entre patrones regulares de conducta y un comportamiento desviante se refleja de manera concreta en la separación adentro/afuera del espacio inicial del relato; lo que queda claro, desde el primer párrafo, es que Juliana tiene que cruzar literalmente una frontera física (la puerta del bar) antes de emprender la lucha en contra de otras fronteras más abstractas, como lo son la moral o la rectitud. Su primera reacción es inesperada, porque el sitio parece “igual que a cualquier bar” (19), debido a las similitudes entre la decoración, la música o la interacción entre los clientes. Como el lector observará al final, el bar resulta diferente no porque alberga comportamientos marginados por la sociedad, sino porque desencadena todo un proceso de autoconocimiento para la protagonista. Fuera de ahí, este proceso no hubiera sido posible. No obstante, el que la narradora haya elegido como *mise-en-scene* del cuento un espacio diseñado específicamente para actos transgresivos remite directamente a una condición de *aislamiento* que domina el relato entero. El recinto se constituye como una isla homosexual en un mundo heterosexual, como un espacio privado, dentro del mundo público que es la escena urbana puertorriqueña, y que sirve a la vez como

telón de fondo para muchos de los relatos en la colección. En “Nightstand,” por ejemplo, la narradora evoca las calles de San Juan y el bar donde una jovencita muy atractiva seduce a un hombre de buena posición económica. En “Dulce pesadilla, Abnel” presenciamos el bullicio de las calles capitalinas durante la hora pico desde un autobús en movimiento, las mismas calles en las que la protagonista de “Oráculos urbanos” sobrevive leyendo el futuro de los desesperados. Y en “Hebra rota” pasamos al barrio pobre de Trastalleres, donde una niña abusada por su padre sueña con el mejor futuro que le puede ofrecer alisarse el cabello, rechazando de esta forma los atributos de belleza de la mujer negra.

Muchos estudiosos han examinado la relación entre división genérica, comportamiento sexual y el desarrollo de la urbanización en las sociedades occidentales a partir del siglo XIX (Bell and Valentine 4-14). La misma existencia de bares como el que describe Santos-Febres en “Pez de vidrio” atestigua que la relación entre espacialidad y sexualidad es muy compleja, sobre todo porque raza, clase, sexualidad y género son conceptos contruidos sobre un axis de diferencia (Knopp 159). Para Lawrence Knopp, ésta es una relación dinámica e interdependiente, que alude al mismo tiempo a la inestabilidad espacial del poder; según este crítico, las contradicciones en el espacio urbano continuarán mientras nuestros cuerpos y experiencias reúnan tanto diferencias como similitudes.

Al privilegiar el espacio de un bar homosexual para el despertar lésbico de la protagonista, la autora evidencia las discrepancias a las que alude Knopp, especialmente porque la fragmentación —que no encuentra resolución sino al final— persigue a Juliana también después de llegar a casa, cuando “pensó en ella, o mejor dicho, pensó en el instante en el que ella *rajó el aire del bar en dos mitades irreconciliables*, tomó a la otra de la mano y salió, dejando al pez de vidrio confundido ante tanta profusión de firmeza” (20, mi énfasis). La alusión a una división categórica entre un espacio heterosexual y homosexual evidente en esta cita, que a la vez funciona como metáfora de una futura vida para Juliana, alude a la línea

que la protagonista tiene que transgredir para crearse una nueva subjetividad. Hablo de un antes y un después. Y es aquí donde la metáfora del pez de vidrio se vuelve importante, porque en todo el relato Juliana no pronuncia ni una sola palabra. Más aún, al observar a su compañera en el bar con otra mujer, le da la espalda mientras piensa en una excusa por si tuvieran que hablar: la mera curiosidad.

El mutismo de la protagonista reproduce el mutismo del pez y la similitud entre los dos acentúa la calidad de testigo de Juliana; cuando ella cruza el umbral del recinto lo hace en calidad de exploradora, supuestamente guiada por la curiosidad para darse cuenta de que “jamás habría otra forma de entenderse con nadie más que con ella” (22). Esta falta de voz de la protagonista se convierte en agencia en la última línea del relato, cuando por fin abre la boca para invitar a su compañera a almorzar. La imagen del pez de vidrio entonces, que en su transparencia refleja los colores rojo y azul (tradicionalmente asociados con el género femenino y masculino) se convierte también en un nuevo lugar de enunciación: la proclamación de una nueva identidad, muy arraigada a un ambiente local. En este contexto no son aleatorias las constantes asociaciones con los elementos marinos, especialmente para la descripción del cuerpo femenino no blanco, cuya belleza es reclamada a través de una mirada que surge de otra mujer. Como la compañera de trabajo de Juliana es “trigueña” (19), su cuerpo debe oler —imagina la protagonista— a peces y a sal, imagen olfativa que ella asocia con naufragios. Esta sensación surge de nuevo en la memoria de la protagonista cuando vuelve a casa y se quita el maquillaje: la crema que huele a sal la hace pensar en ella “hasta el cansancio” (21).

El olor y las imágenes resucitadas por la protagonista en el ambiente íntimo de su casa se vuelven una especie de leitmotiv que conduce hacia el despertar de una conciencia erótica. Se trata de una metamorfosis provocada y alimentada por el placer que gira en torno al busto femenino. El perfil de pechos trigueños y firmes se repite tres veces en este relato, creándose

de esta forma un hilo conector entre las dos mujeres. Primero aparece el busto cubierto de la compañera de trabajo, imagen ubicada entre el pez de vidrio y la mirada curiosa de Juliana en el bar. Luego, de vuelta a casa y desnuda en la cama, la protagonista rememora esa imagen antes de masturbarse: “Por accidente reposó las manos unos segundos sobre sus senos, firmes y trigueños como los de ella... tocó su pubis. Tocó todos los lugares secretos que tan solo reconoce una mujer. Ella regresó a su memoria” (21). Y finalmente, antes de que Juliana se atreviera a hablar con su compañera, otra vez en el ámbito del recuerdo, los senos cobran una dimensión cosmogónica, asociada con la figura del pez: “porque de seguro ella sabía cómo hacer brotar ese olor preciso, ese olor propio, natural y remoto, el olor a pez de vidrio que habita en los senos de todas las mujeres del universo” (22). Como notamos en este tríptico metafórico basado en la imagen del busto femenino, el erotismo al que alude la autora está ligado a la sensualidad corporal y olfativa, combinación constante en la obra de Santos-Febres que funciona como “centro generativo de las formas de conocimiento que construye/transmite” (Sauriol 3). En “Pez de vidrio,” específicamente, este erotismo reclama una identidad no sujeta a normas patriarcales. Esto ocurre no porque el intercambio erótico entre mujeres excluya a los hombres, sino porque además del brote de su voz, la protagonista gana agencia y dominio de sus actos. Es decir, aquellos atributos que tradicionalmente se les ha negado a las mujeres. Para Juliana, el erotismo es motor fundamental en su nueva construcción identitaria y ella se deja transformar por la experiencia que traspasa, muy al contrario de lo que hacen otras mujeres transgresoras que he discutido en este apartado, como Juliana y María en los relatos de Juan García Ponce, por ejemplo.

La pensadora y poeta estadounidense Audre Lorde, quien teoriza sobre esta conexión entre el erotismo y el poder, afirma que históricamente el erotismo femenino ha sido suprimido por el mundo de los hombres, prohibiéndoles a las mujeres el acceso a un poder que resulta “from our deepest and nonrational knowledge” (53). Debido a esta prohibición del

erotismo como vía de conocimiento y goce, argumenta Lorde, a las mujeres se les ha mantenido en una posición inferior, porque se les ha enseñado a separar lo erótico de todas las áreas vitales de su existencia menos del sexo. Su definición del erotismo es parecida a la que desarrolla Santos-Febres en este relato, en tanto que ambas se enfocan en las potencialidades creativas de la sensualidad. Para Lorde, el erotismo se vincula no solamente con lo que hacemos los seres humanos, sino también con “how acutely and fully we can feel in the doing” (59). Esta manera de “sentir” a plenitud nos permite conectarnos con fuerzas creativas profundas, es decir hacer aquello que es “female and self-affirming in the face of racist, patriarchal, and anti-erotic society” (59).

Lo importante en este proceso de recreación identitaria de la protagonista es que consigue darse cuenta de sus deseos íntimos. Santos-Febres establece aquí una conexión directa entre el bar homosexual como lugar aislado (o isla, indirectamente aludiendo a Puerto Rico), el naufragio simbólico de la protagonista en este espacio, y el rol del cuerpo de la mujer de piel “trigueña” en la recuperación de un erotismo liberador (19). Si tuviéramos que leer la transgresión de Juliana como el paso hacia su renacimiento, éste solo sería posible después de este naufragio. Dicho acto de naufragar implica la llegada inesperada a territorios desconocidos sin posesiones; lo único que tienen los náufragos son sus cuerpos. También en “Pez de vidrio” el naufragio simbólico de la protagonista en el bar significa que ella debe despojarse de la carga de prejuicios asociados con las sexualidades alternativas, las que determinan que inicialmente ella interprete sus pulsiones como un desvío.

En uno de los pocos trabajos publicados sobre *Pez de vidrio*, Nadia V. Celis examina la relación que la narradora construye entre deseo, corporalidad y subjetividad en cuatro relatos. Tomando en cuenta “Hebra rota,” “Nightstand,” “Marina y su olor” y “Los parques” en la colección *El cuerpo correcto* (1997), Celis recalca la conexión que existe entre modelos contemporáneos de belleza (la que encaja en aquellos parámetros promovidos por la cultura

neoliberal) y la formación de la subjetividad de las mujeres caribeñas. Según ella, las obras de autoras como Santos-Febres y otras:

registran el desplazamiento de los modelos patriarcales de feminidad hacia unos ideales cada vez más sostenidos por la apariencia física, en los que subyace lo que parece ser un requisito de la feminización de las culturas caribeñas y latinoamericanas. Hacerse mujer, a juzgar por los cuadros de infancia de autoras caribeñas a lo largo del siglo XX, implica una disociación entre el cuerpo y el “yo,” que llega a su cumbre en la adolescencia cuando al cuerpo curioso y activo de la niña se superpone el cuerpo sexualizado y socialmente significado de la mujer. (“La traición” 91)

La crítica arguye que estos cambios muestran el impacto que una sociedad consumista y neoliberal tiene sobre las mujeres, porque los parámetros de belleza que esta sociedad perpetúa determinan que ellas les asignen un valor distorsionado, dislocado del “yo,” a sus cuerpos. Según Celis, Mayra Santos-Febres inscribe en este intercambio modalidades no normativas que recrean la relación entre la subjetividad y el cuerpo para escapar el “artificio del ser según el modelo patriarcal” (“La traición” 92).

A la luz de estas ideas podríamos argumentar que en “Pez de vidrio” no solo se cuestiona y evade el modelo patriarcal, sino que hay en las figuras de Juliana y su compañera de trabajo un nuevo paradigma. La belleza de la mujer negra, como el erotismo y la sensualidad, recuperan una voz que ha permanecido muda e inmóvil, al igual que el pez de vidrio. A través de esta recuperación, Juliana deja de ser testigo y toma las riendas de su destino en sus propias manos. De la misma forma, teniendo en cuenta el espacio en donde inicia este despertar de conciencia de la protagonista, la recuperación del erotismo de la mujer negra es vista como una condición esencial en este acto de liberación. Curiosamente, en su obra no ficticia hallamos también el mismo compromiso intelectual con una liberación femenina centrada en deconstruir el armazón patriarcal desde la corporalidad. Al decir de Debra Castillo, la autora puertorriqueña manifiesta “una hiperconciencia de las fallas de un mundo que nunca ha acomodado, ni sabrá ajustarse para acomodar su cuerpo, su raza y su nación” (“Una mujer” 39). De hecho, uno de sus ensayos recorre hábilmente la historia del

cuerpo femenino y específicamente el de la mujer negra, sus usos y abusos a través del tiempo: la invención del speculum y los primeros intentos de probarlo en las mujeres esclavas, la histerectomía o la imposición de la ciencia sobre “el cuerpo racial femenino” (“Más mujer” 109). Por otro lado, los siglos XX y XXI traen nuevos retos para las mujeres, porque varios discursos sostienen la imposición de un nuevo modelo femenino, el que “conjuga la sexualidad con la desconexión con el cuerpo” (112). No en vano en una de sus entrevistas Santos-Febres compara la perspectiva sobre el cuerpo en sus obras a la de Georges Bataille y concluye que a diferencia del pensador francés —cuyos escritos oponen la civilización a la barbarie, el trabajo al placer y Eros a Thanatos— lo suyo gira en torno a la sensualidad como espacio de negociación y fuerza social (Celis, “El lenguaje” 252-53).

Sorprende, entonces, que este cuento se le escape a la crítica citada anteriormente, porque aquí Santos-Febres provee el reverso de las dos protagonistas en “Hebra rota” y “Nightstand,” mostrándonos que la belleza y el erotismo sí pueden evadir los paradigmas consumistas y neoliberales que encajan a la belleza dentro de los límites de la juventud, blancura y delgadez. Por ejemplo, si en “Hebra rota” se explora el deseo de las niñas negras de alisarse el cabello porque a una melena larga y sedosa se le asocia con la belleza de las mujeres blancas, en “Pez de vidrio” el cabello rizo recuerda a “un pubis inmenso” (19). Esta comparación establece un nexo directo entre el pelo de la compañera de trabajo de Juliana y el órgano sexual femenino: alisarlo, maltratarlo a través de varios métodos para alcanzar el parecido con un modelo impuesto por el patriarcado y la sociedad de consumo significa alterar la parte más íntima que poseen las mujeres. Por otro lado, en “Nightstand,” el relato que abre la colección, la narradora enfatiza el carácter de novedad requerido por las definiciones actuales de belleza. Para participar del mercado de la seducción y poder encontrar a un marido adinerado que la ayude a salir de la pobreza, la protagonista hace uso de “sus tacos nuevos y su pelo nuevo, con sus ojos nuevos y su sexo nuevecito y oloroso a

cosa chata, playera, de cerda de sal” (13). Como he discutido arriba, el concepto de belleza en “Pez de vidrio” se define como un proceso de auto-descubrimiento, como una profunda conexión entre los cuerpos basada no en la apariencia física sino en las cualidades transformadoras que tiene el erotismo en la evolución de la protagonista. La diversidad sexual, entonces, tal como se observa aquí, consiste no en cómo, cuándo ni con quién ocurren los encuentros eróticos, sino en la multiplicidad de experiencias ocasionadas por la capacidad transformadora de los cuerpos.

La bisexualidad en el Perú: el vaivén erótico de Jaime Bayly

Según Mark R. Cox, la narrativa peruana a partir de los años ochenta se caracteriza por el empleo de la violencia como tema literario. Esta etapa, marcada por conflictos internos, masacres de campesinos e indígenas, reclusos y periodistas, y por continuos ataques de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, marca a toda una generación de escritores que siguen dibujando en sus obras una página inconclusa de la historia de este país. El impacto de la guerra ha sido tan hondo que ha tenido, según Cox, un efecto unificador para esta generación, tan crucial como “la guerra de 1898 en España, la Revolución Mexicana, y la Revolución Cubana” (13).

Esta tendencia en la narrativa andina se debe también a otros factores, como la demanda del público lector o la gran variedad de concursos y premios literarios en el Perú, entre los cuales destacan El Premio Copé de Cuento y el concurso bienal El Cuento de las Mil Palabras. A pesar del ambiente incierto y hostil que caracteriza a la nación durante esta temporada, la narrativa peruana se afianza con un tono particular e innovador. De ahí las numerosas novelas y colecciones de cuentos publicados en torno a dicha época violenta, como también la organización de talleres o la publicación de revistas y antologías: *El cuento peruano* (1980-1989) y *El cuento peruano* (1990-2000), editados por Ricardo González-

Vigil, o *El cuento peruano en los años de violencia* (2000) a cargo del ya mencionado Cox (González-Vigil 13). Algunos de los autores incluidos en estas antologías que también se han destacado en el extranjero son: Cronwell Jara Jiménez, Oswaldo Reynoso, Alfredo Bryce Echenique, Fernando Ampuero, Rocío Silva Santisteban, Fernando Iwasaki Cauti, Iván Thays y Julio Ramón Ribeyro.

De todos ellos Jaime Bayly resalta no solo por su prolífica trayectoria literaria, sino también por haberse construido como un personaje público ambiguo, contradictorio y escandaloso. Salvo Mario Vargas Llosa, Bayly es tal vez el escritor peruano más exitoso económicamente y más reconocido dentro y fuera del Perú. De todos los autores que he discutido hasta ahora, Bayly es el único que ha declarado, por lo menos en algunas ocasiones, ser bisexual. Este detalle de la vida personal de Bayly es fundamental para el análisis de la obra de un autor que ha hecho de la mezcla entre la ficción y la biografía un arte —aspecto evidente en otras novelas como *Los últimos días de “La Prensa”* (1996), o *Yo amo a mi mami* (1998). Lo que me interesa destacar es que la estética de la bisexualidad notable en su obra forma parte de un proyecto de desestabilización genérica, y no de una real preocupación por la bisexualidad como movimiento de afirmación identitaria de una minoría sexual. Como demuestro a continuación, en *La noche es virgen* Bayly provee una imagen de la bisexualidad como algo confuso, indeciso, o como una verdadera caja negra de la ciencia (Herdt and Boxer 69). Se trata, sin embargo, de una imagen no muy diferente de la que observamos en el corpus de pensamiento relacionado con la sexualidad en los últimos cien años.

A grandes rasgos, la novela cuenta trozos de la vida de Gabriel Barrios, presentador de un programa en la televisión peruana. En una noche cualquiera, en un bar adecuadamente llamado “el cielo,” Gabriel conoce a Mariano, el vocalista de un grupo con quien empieza una relación pasional y turbulenta. No sería una equivocación afirmar que *La noche es virgen* constituye una posmoderna historia de amor trágico, donde el personaje principal oscila entre

ser “medio gay y bien fumón” (16), sentirse “bien gay” (21), o “super gay” (32), aun cuando le gusta la hermana de Mariano. Irónicamente, al final de novela el roquero deja a Gabriel por una mujer. Las peripecias del protagonista revelan la existencia de un floreciente mundo nocturno, un paralelo universo capitalino que gira alrededor de la música rock, el alcohol, el consumo de drogas y la “promiscuidad” sexual. Se trata, sin lugar a dudas, de una faceta diferente al conflicto armado en el Perú de los años ochenta, que no presenciamos en otras novelas como *Rosa Cuchillo* (1997) de Oscar Colchado Lucio o *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto.⁸ En el mundo perverso de *La noche es virgen* no se transgreden los derechos humanos debido a violaciones y actos terroristas, pero sí está presente un conflicto que a partir de los ochenta empieza a manifestarse a nivel mundial: la necesidad de afirmación de las minorías sexuales.

El vaivén del protagonista, al igual que su interés hacia la hermana adolescente de Mariano (atracción que nunca se materializa en un acto sexual), demuestra la inexistencia de una definición clara de lo que significa ser homosexual en este contexto. Por otro lado, como anota Robert Ruz, falta el corpus de una literatura *gay* peruana a la que el escritor podría integrarse (32). Claro que Bayly no es un pionero en cuanto a la narrativa que aborda una temática o personajes homosexuales, ya que lo preceden autores como Oswaldo Reynoso o Alfredo Bryce Echenique, pero su abordaje de esta temática es innovador: combina las transgresiones de género con el rechazo de las reglas narrativas y los signos básicos de la ortografía, al igual que la promoción de su propia identidad bisexual en el terreno extraliterario. Al mismo tiempo, gracias al uso frecuente de comparaciones entre Lima y Miami, esta novela trasgrede las fronteras del Perú, lo que le otorga un tono transnacional.

⁸ Tales novelas, a las que podríamos agregar *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo, o *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega, muestran que para los autores peruanos “importa menos la distorsión de la historia, que la novelización del silencio, la recreación del miedo y el desgaste psicológico”; en ellas se exploran “los efectos presentes del trauma emocional de toda una sociedad” (Estrada, “La letra” 134). Bayly, lejos de ofrecer una descripción directa de las atrocidades cometidas por ambas partes, nos provee temas de reflexión histórica no menos significantes, pero sí relacionados a conflictos interiores en torno a la sexualidad.

Además, si no fuera por la división en ocho capítulos, *La noche es virgen* bien podría leerse como un diario cuyo proceso gestacional, según el propio autor, es comparable a una “locura repentina” o “un trance delirante” (10). En el prefacio de la novela el autor explica:

Solo sé que yo escribí esta novela pensando que nunca debía publicarse. Y sé también que la escribí volviéndome loco. Nunca me he sentido tan cerca de enloquecer como aquellos días en Georgetown escribiendo esta novela. La escribí sin pensar, sin calcular, sin detenerme a corregir, sin saber adónde me llevaba esta locura repentina que se había apoderado de mí. Ahora echo de menos sentirme así de loco. No volvió a pasarme más. No creo que vuelva a pasarme. (10)

Junto con esta supuesta falta de cuidado en cuanto a los aspectos formales de la novela, Paul McAleer apunta hacia el contexto cultural híbrido en el que fue concebida (188). Este contexto se refleja en un lenguaje que demuestra el rechazo de las convenciones sociales que le impiden al protagonista vivir de manera libre. Por ejemplo, faltan en toda la obra las mayúsculas, que no son empleadas ni siquiera para el nombre de la capital limeña. Asimismo, los diálogos están escritos en cursivas. De manera frecuente se emplean palabras en inglés, también en cursivas —“*by the way*, apesta a mierda” (61), “*mami, sorry, pero me tengo que ir*” (56), o “¿*qué le pasa míster?*” (107), y algunas son adaptadas al contexto peruano (*brownies* para referirse a la población indígena).

Es obvio que el protagonista se rebela contra el concepto de autoridad encarnada por sus padres, la iglesia, la burguesía y la ortografía. En su novela Bayly cultiva también el uso de la jerga, aspecto que le confiere autenticidad lingüística a su narración, como lo notamos aquí: “dicen *el barrios es una loca perdida y es pura finta cuando coquetea con esos hembrones que lleva a su programa, en el fondo bien que le gusta comerse pingas al mariconazo ese que ya me hinchó las pelotas, yo no lo puedo ver compadre, sácame a ese rosquete de encima que ahorita le parto la cara de un manazo*” (64). Según Ana Torres, esta forma de expresarse constituye “un submundo verbal, como antes lo fue el submundo sexual” (229) y ha contribuido a que toda su obra gane popularidad, porque ofrece un lenguaje más accesible para un público no necesariamente educado en cuestiones de género. Todas estas

características formales han logrado que las obras de Bayly se impongan como un acto de transgresión. Lo digo, además, porque la forma y la temática actúan al unísono para desestabilizar conceptos totalizadores como la heterosexualidad, la familia, o la moral burguesa vigente.

Por otro lado, recordando a Julia Kristeva, el autor nos hace ver que el mismo lenguaje posee una capacidad intrínseca de rebeldía en contra del patriarcado, capacidad que Bayly, al igual que el escritor chileno Pedro Lemebel, explota hasta sus máximas consecuencias. La filósofa y lingüista francesa, cuyas obras giran en torno a la manera en que se produce el significado en la cultura, postula que una teoría debe basarse en el sujeto y su formación: “a theory of signification based on the subject, his formation, and his corporeal, linguistic and social dialectic” (15). Kristeva privilegia como espacio para estas investigaciones los textos literarios (poéticos o narrativos) porque es ahí donde ocurre una explosión fonética, léxica y sintáctica, que resulta en la desestabilización de las instituciones ideológicas. Dicho en palabras de Kristeva, esta práctica de significación

exhausts the ever tenacious and ideological institutions and apparatuses, thereby demonstrating the limits of formalist and psychoanalytic devices. This signifying practice —a particular type of modern literature— attests to a crisis of social structure and their ideological, coercive, and necrophilic manifestations. (15)

Las transgresiones ortográficas y la forma aparentemente descuidada en la que Bayly escribe, productos de una locura repentina o un trance, pueden ser vistas, por lo tanto, como una irrupción semiótica en el lenguaje simbólico, al decir de Kristeva. Al respecto, tanto Judith Butler como Lucía Guerra han analizado la diferencia que la filósofa francesa hace entre lo simbólico y lo semiótico en obras como *La Revolution du langage poétique* (1974), o la posibilidad de re-establecer la conexión con el lazo materno a través del lenguaje, tan evidente en ensayos como “Hérétique de l’amour” (1977). Según Butler, Kristeva cuestiona la noción de lo simbólico proveniente de Lacan, porque lo simbólico, a diferencia de lo semiótico, representa la ley del padre que genera el lenguaje; además, según esta escuela, lo

simbólico representa la fuente de toda cultura humana. Una forma de desafiar esta teoría sería a través del lenguaje poético, o de la literatura en general, porque la multiplicidad de significados presentes en este tipo de lenguaje reestablece la relación con el cuerpo materno que ha sido suprimido justamente por esa ley paterna.

Por su parte, Guerra destaca que Kristeva, aun cuando convierte la figura materna en eje central de su teoría, mantiene su posicionamiento ideológico fuera de los movimientos feministas, porque en repetidas ocasiones niega la existencia de una escritura femenina.

Dicho en palabras de Guerra:

Desde un sitio psicoanalítico que se interesa por los ámbitos marginales y subversivos con respecto al orden simbólico, su noción de lo semiótico, por su naturaleza preedípica, borra la distinción entre lo masculino y lo femenino, lo que le permite en *La revolución del lenguaje poético* enfocarse en textos de Lautréamont, Artaud y Bataille, destacando así la irrupción de lo semiótico en una escritura no producida por mujer. (58)

Para Butler, sin embargo, la estrategia que propone Kristeva no tiene validez política; en ella, lo semiótico se define en función a lo simbólico, creándose así un binomio dentro del mismo sistema que pretende desafiar, y que no puede ser subvertido durante mucho tiempo (81). Sin duda, las aseveraciones de Butler son acertadas, especialmente si consideramos la necesidad de los movimientos feministas de la segunda ola por definir una plataforma política común, una que resultara en cambios reales para las mujeres de carne y hueso. Menciono estas posturas críticas porque las transgresiones de Gabriel Barrios, las que determinan la forma tan desafiante de expresarse a través del lenguaje, tampoco duran mucho tiempo. A fin de cuentas, el protagonista reconoce: “no puedo seguir siendo gay y coquero en lima. me estoy matando. lima me está matando” (160). Además, como argumenta Ana Torres, sus transgresiones tienen matices carnavalescos, lo que a su vez significa que el retorno al estado inicial es inevitable:

El título mismo, *La noche es virgen*, sugiere en sí la promesa de una novela en un ambiente festivo, el inicio de una larga y deseada juerga donde se pueden dar y experimentar muchas opciones de gozo. Pero sugiere sobre todo una ruptura con, o un

alivio de lo cotidiano al estilo de lo que Bakhtin define como lo carnavalesco por “...el uso de las cosas al revés...la violación de lo normal y lo generalmente aceptado, la vida arrancada de su aburrimiento cotidiano.” (225)

Si propongo este enfoque semiótico de *La noche es virgen* es porque nos hace ver que las confusiones tanto lingüísticas como sexuales empleadas por Bayly resultan en una política de escisión. Ésta le permite evocar el caos de los años de la violencia peruana, sin involucrar a las fuerzas partidarias y sin salirse de Lima.

A los ejemplos mencionados arriba, podríamos agregar el desplazamiento de Bayly hacia el género gramatical femenino en el capítulo VII, como también su constante necesidad de autodefinirse en relación a su orientación sexual. Lo hace a través de varias gradaciones, que van desde “medio” a “super gay” (21), o de ser “una señorita loca/loquísima” (130) a ser “un gay con los cojones bien puestos” (97). Esta estrategia que gira en torno a la confusión, denota una clara intención de desintegrar tanto la etiqueta heterosexual como la homosexual, porque ambas son restrictivas. Además, el autor engarza al hilo narrativo afirmaciones de este tipo: “ni siquiera me la corro porque después no tengo sueños eróticos y adoro tener sueños eróticos y mojar las sábanas pensando en chicos guapotes y chicas deliciosas” (45) o “pobre Julián, tan churro y atormentado porque, como a mí, le gustan los chicos y las chicas” (59). Si tomamos el estado camaleónico de la sexualidad del protagonista como síntoma de confusión y desorden personal, también deberíamos, como advierte Manuel Prendes Guardiola, leer esta confusión a nivel individual como algo que ocurre a nivel social también. Para este crítico, “el hombre teme descubrir una verdad oculta sobre sí mismo, de la misma manera que la nación, o parte de ella, teme aceptar una realidad trágica o injusta en su pasado y presente” (229). ¿Es Gabriel Barrios, entonces, homosexual? Claro que sí, pero no es solamente eso. Al igual que el atormentado Perú que habita, a Gabriel Barrios le es imposible creer en y alimentar una sola ideología. Tanto el país como el personaje se encuentran en un proceso de

transformación y de búsquedas existenciales, lo que demuestra que la sexualidad no es la única preocupación en las obras de Jaime Bayly.

No es sorprendente, entonces, que Paul McAleer asocie la historia de Gabriel Barrios con un *bildungsroman* cuyo final no llega a buen término. La novela muestra, según McAleer, no solo la presencia de tensiones sociales y el decaimiento de la clase media peruana, sino también el colapso de los valores e ideologías de la Ilustración. Por ende, la identidad del personaje principal es vista como transnacional y transcultural: “Bayly’s delineation of individual identity is that it inevitably cultivates the portrayal of an unstable, fluid and, above all, contradictory gay identity” (189). Esta identidad contradictoria, señala McAleer, aumenta con el uso de la voz femenina en el capítulo siete y determina varias lecturas del texto. Una de ellas gira en torno al deseo del protagonista de no ser encajado en un solo bando, hecho notable especialmente en su uso de esta voz femenina. Cuando la adopta, Barrios también afirma ser “gay como soy, no tengo bandera y ya dije que en estas cosas de sexo soy superflexible y nada dogmática” (149). Al mismo tiempo, es posible argumentar que el cambio súbito de voz gramatical en este capítulo resulta un tanto artificial; un personaje hasta entonces transgresor y rebelde, se vuelve de repente una mujer pasiva:

¿a qué hora llegas mariano? te estoy esperando, cariño. estoy aquí derritiéndome por ti, tu fan número uno, tu incondicional, la misma de ayer. tempranito he llegado al concierto para ver cómo coqueteas con chicas y chicos, porque ya sé que tú no tienes bandera, cabrón. solo te pido que al final te quedes conmigo, ¿ya? te llevo a mi depa y nos abrimos otra botella de champancito y nos remojamos la lengua en chamito y nos ponemos en fa y a cobrar, paso por caja, te pongo el potito y me metes un viaje y luego a la inversa y viceversa, yo para ti siempre estoy *ready* mi cielo. (149)

Las claras alusiones a Luis Miguel y su música, a la mujer pasiva y sexualmente disponible parecen abolir el papel subversivo que este personaje ha desempeñado hasta ese momento.

¿Por qué, entonces, se declara *gay* Gabriel Barrios? ¿Para reintegrarse al paradigma patriarcal y heterosexual del que trata de escapar? La artificialidad de este capítulo apunta más hacia una crítica de la identidad *gay* tradicional por su asociación con aspectos negativos de lo

femenino, como la superficialidad, la vanidad, el materialismo y la actitud sumisa. Concuerdo en este aspecto con McAleer, quien nos recuerda que la confusión creada por Bayly es la razón por la cual esta novela logró ser tan popular con el público de España, el Perú y América del Norte. Para este crítico, *La noche es virgen* constituye, sobre todo, un sitio de disputa entre diferentes códigos sociales y culturales que revelan “a deep rooted ambivalence (and perhaps insecurity) towards the subject of gay identity” (193). No hay que olvidar, sin embargo, que detrás de esta supuesta inseguridad se esconde una crítica primero del prototipo de mujer servicial latinoamericana, y de los *gays* que adoptan este tipo de identidad. Además, esta ambivalencia se construye en gran parte debido a las tendencias bisexuales de Gabriel Barrios, tendencias que revelan la cualidad intrínseca de la bisexualidad en desestabilizar toda construcción sexual. El flujo constante entre ser medio *gay*, súper *gay* y *gay*/bisexual denota confusión, pero también un rechazo a encajar de forma lingüística lo que ocurre a un nivel íntimo. Por lo tanto, la revolución del lenguaje poético al que alude Kristeva cobra en la obra de Bayly matices nuevos, porque se rechaza al patriarcado a la vez que se revelan las limitaciones del lenguaje para captar identidades diversas y en continuo movimiento.

Pese a estos logros, las obras de Bayly han sido criticadas por varias razones. Algunos le reprochan la manera *light* en la que escribe el peruano, mientras otros anotan que sus novelas reproducen un discurso hegemónico y racista. Robert Ruz arguye que Bayly es dueño de un estilo posmoderno que gira alrededor del *marketing* en masa, a la vez que exhibe “an unashamed pleasure in assimilating and imitating US popular culture” (44). Por su parte, Luis Cárcamo-Huechante ve al escritor peruano como un autor que manipula la escritura para entretener, “sin mayor elaboración estética sobre el lenguaje mismo” (93). Y con respecto al tema *gay* en *La noche es virgen* el mismo Cárcamo-Huechante identifica la posición de Bayly como una “mercantilización de las representaciones genérico-sexuales,” cuya delineación de la bisexualidad apela a la virilidad para mantener su hombría y “no constituye un modo de

cuestionar el discurso dominante en torno a lo masculino y a la sexualidad. Más bien, lo reinstala sin fisuras” (94).

Ambos críticos tienen razón al recalcar el aspecto mercantil tan presente en todas las obras de Bayly, gracias al apoyo de grandes casas editoriales españolas que dictan directa o indirectamente sobre qué y cómo se escribe hacia finales de los noventa.⁹ Sin embargo, debemos también observar que hay cierto paralelismo entre las críticas hacia Bayly y la “cruzada” en contra de autoras como Laura Esquivel o Ángeles Mastretta a fines del siglo pasado, a quienes también se les ha acusado de escribir para las masas y no para la *alta* cultura. Como señala Debra Castillo en su conocido estudio *Easy Women. Sex and Gender in Modern Mexican Fiction* (1998), el llamado *boom femenino* empieza a partir de los años noventa y señala el éxito de las autoras mexicanas en el mercado nacional e internacional. A estas autoras, sin embargo, se les discrimina por escribir una literatura *fácil*:

If the *literatura difícil* espoused by Octavio Paz et al. in the journal *Vuelta* no longer dominates the literary cultural scene as it did thirty years ago, the *literatura fácil* — particularly problematic when authored by women writers— rather than the technically difficult male-authored boom text, becomes the style of choice that addresses the effects of *modern capitalism*. (216, mi énfasis)

Aunque Bayly no es mujer ni mexicano, sus obras forman parte de estos cambios globales que han determinado la democratización de la literatura no solamente por hacerla más accesible a las masas, sino también porque los temas abordados empiezan a indagar en las luchas y las experiencias de las minorías, incluyendo a las mujeres y los homosexuales. Por consiguiente, aun si es posible argumentar, como sostiene Cárcamo-Huechante, que el discurso del escritor peruano sigue siendo hegemónico, existen en *La noche es virgen* aspectos que logran contrarrestar la clara construcción homosexual como viril y patriarcal, tanto en el caso del protagonista como en el de su amante Mariano.

⁹ No está de más reiterar que la novela de Bayly ganó en 1997 el Premio Herralde otorgado por la editorial catalana Anagrama.

En primer lugar, al mostrar lo fácil que es cruzar de un bando a otro, Gabriel Barrios cuestiona la validez de toda construcción excluyente de la sexualidad. Por ejemplo, cuando el protagonista dice: “estamos jodidos porque ellas nos tienen agarrados de los huevos incluso a mí, que soy gay, pero que cuando veo a un hembrón pierdo la cabeza y me la quiero tirar sin condón” (24-25), podríamos tacharlo de machista. Pero también podríamos argumentar que para el protagonista, tanto el sexo con hombres como con mujeres son actos performativos que desestabilizan la matriz heterosexual. En esta novela, entonces, es la bisexualidad y no la homosexualidad la que amenaza esta matriz, porque se desestabiliza la misma noción de género desde ambas direcciones. Según Judith Butler, para ser exitosos en la operación de subvertir esta noción dentro del sistema de poder existente —que ella denomina como “a political genealogy of gender ontologies” (33)—, hay que desestabilizar, deconstruir y crear fisuras. Dicho en sus palabras, se trata de una demanda “to make gender trouble, not through the strategies that figure a utopia and beyond, but through the mobilization, subversive, confusion, and proliferation of precisely those constitutive categories that seem to keep gender in its place by posturing as the foundational illusions of identity” (34). Solo de esta forma se lograría subvertir la hegemonía masculina, porque el género, como categoría natural e inamovible, la mantiene en poder. Como hemos visto en la novela, Gabriel Barrios trata de no limitarse ni a un hombre ni a una mujer en cuanto al deseo erótico, oscilando entre comportamientos masculinos y femeninos.

En segundo lugar, el mayor mérito de la novela tiene que ver con colocar la bisexualidad en el mapa en una época en la que el tema sigue siendo tabú, por lo menos en muchas obras latinoamericanas. A diferencia de Juan García Ponce y Enrique Serna, Jaime Bayly se adentra en los vericuetos de la bisexualidad de un hombre, lo cual es novedoso en un ambiente de continuo machismo e hipersexualización del cuerpo femenino. De paso Bayly demuestra que puede haber una desarticulación entre la identidad y el acto sexual, ya que en

múltiples ocasiones emplea la construcción “soy gay, pero...” Así el autor confirma que la separación entre la identidad social y sexual es posible y que el sexo no es el único factor que nos define.

Lo que más recalca la novela es que la homosexualidad del protagonista no es compatible con el ambiente en el que vive. Por eso es significativo que los acontecimientos narrados sucedan durante la noche: en Lima “la horrible,”¹⁰ donde “la vida es una puta mierda” (18) y especialmente en el barrio de Miraflores. Aquí, a plena luz del día ser homosexual es peligroso. El escape llega a través de los viajes, pero también, como bien apunta Cárcamo-Huechante, a través de una cultura de consumo que visibiliza la diferencia sexual: “En este marco, Bayly construye un sujeto en torno al cual se entrecruzan lo mercantil, lo sexual y lo novelesco: un personaje consumidor” (95). Así, la posición social de Gabriel Barrios, al igual que su trabajo bien remunerado en la televisión, le permiten encontrar una vía de escape no solamente en las drogas y la vida nocturna, sino también en las compras bimensuales que realiza en Miami. Este es el lugar donde el protagonista adquiere productos de lujo que desentonan con la realidad limeña. Su bicicleta traída del extranjero, su ropa comprada en tiendas Armani —“me escondo tras mis Armani que me compré en Miami” (39)— y sus gafas de sol contrastan con las avenidas grises y ruidosas de Lima, en donde “revienta por lo menos un coche bomba a la semana” (39). Al mismo tiempo, sin embargo, estos objetos le permiten al protagonista constituirse como un figurín, un maniquí. Desde esta postura, Gabriel Barrios puede reconocer y afirmar partes de su cuerpo y sexualidad que de otra forma le sería imposible destacar: “me compré infinidad de

¹⁰ Llamar a la ciudad “lima la horrible” es una clara alusión al conocido ensayo de Sebastián Salazar Bondy que lleva el mismo nombre y que describe el proceso de transformación urbana de la capital peruana a partir de los años cincuenta. Estas transformaciones impregnan la literatura de esta generación, que se enfoca en la situación de las clases bajas y el lumpen, por un lado (Enrique Congrains), o en el descenso de la clase media (Sebastián Salazar Bondy, Oswaldo Reynoso, Luis Loayza, Carlos Eduardo Zavaleta): “Si Lima tenía 645 mil habitantes en 1940, en 1961 contaba con 1.846.000 y para finales de los años cincuenta los sociólogos ya registraban 56 barriadas en la capital” (Gnutzmann 192).

calzoncillos calvin klein bien ajustaditos para que me sobresalgan las nalgas cachetonas y ansiosas que me dio la madre naturaleza” (40).

A propósito de este proceso de auto-aceptación por el que pasa el protagonista, en su estudio sobre la construcción cultural del cuerpo masculino, *Male Bodies* (1999), Susan Bordo nos recuerda una tendencia que es visible hoy día en todas las áreas de la comunicación en masa: la importancia del consumismo para cambiar la forma en que el cuerpo masculino es revelado y vendido. Se trata de un fenómeno que tiene sus raíces en la segunda mitad del siglo pasado y que, indudablemente, reconfigura los procesos de catalogar las múltiples masculinidades que emergen a la vez durante este tiempo. Dicho en sus palabras: “Men could be encouraged to spend their money on fashion, hairstyles, jewelry, too! And what’s more, there were plenty of previously ignored consumers out there – both male and female – who liked to look at male bodies” (18). Al ver su cuerpo más expuesto en anuncios publicitarios, programas de televisión o películas, el hombre contemporáneo (homo- y heterosexual) gana la libertad de participar en un mercado previamente destinado casi en su totalidad a las mujeres. Sin embargo, esta libertad es de doble filo, porque los hombres que no se ajustan a los parámetros de la masculinidad hegemónica la experimentan de forma diferente, y muchas veces esta supuesta liberación se vuelve contra ellos. Como se sabe, en el caso de las masculinidades alternativas o que se desvían del modelo imperante, la participación en este mercado puede resultar en más opresión, burlas e intimidación. No olvidemos que el estar al último grito de la moda, tener el cabello arreglado o llevar joyas ostentosas son gustos que por lo menos en el siglo XX tradicionalmente se han asociado con la vanidad femenina. Al mismo tiempo, estos elementos son empleados en el imaginario homosexual, travesti o transgénero de una forma muy diferente a los demás, no como simples accesorios, sino como un método para afirmar una nueva identidad.

Este ambiente limeño inhóspito crea un problema para el acto de salir del clóset. Y es que, pareciera decirnos Bayly con el final pesimista de la novela, en el Perú no existe un espacio más allá del clóset. No hay un lugar alternativo adonde emerger como homosexual. Por consiguiente, la bisexualidad ofrece la oportunidad de un camino en el medio, o una oportunidad de vivir la homosexualidad sin perder las ventajas de la heteronormatividad. Se trata de una heteronormatividad que resulta útil no solamente para hombres como Gabriel — de muy buenos recursos, que gozan de popularidad— sino también para cantantes pobres como Mariano, quien confirma esta hipótesis escogiendo estar con una mujer en vez de seguir la relación con el protagonista. Debido a esta ausencia de un espacio de afirmación de la homosexualidad como camino viable, como una forma de alcanzar la satisfacción personal libre de opresión y marginación, la bisexualidad se constituye como *the next best thing*. Al fin y al cabo, no es por nada que el protagonista afirma “algún día voy a asumir sin complejos mi homosexualidad” (129), lo que parece sugerir que la bisexualidad de Gabriel Barrios es una etapa intermedia.

Así Bayly refleja la actitud general con respecto a la bisexualidad, hipótesis apoyada en muchos casos por datos empíricos. Por ejemplo, en un estudio sobre las experiencias de jóvenes norteamericanos *gays* y lesbianas que frecuentaban un centro comunitario de apoyo a principios de los noventa, los antropólogos Gilbert Herdt y Andrew Boxer concluyen que la bisexualidad representa un estado de identidad conflictivo y que muchos, aunque no todos, pasan por una fase social que desemboca en el desarrollo de identidades y relaciones *gay* o lésbicas (78). En definitiva, como ya lo he señalado antes, considerar la bisexualidad como un espacio transitorio es una de las razones principales por la cual los críticos evitan analizarla. En su estudio sobre Bayly, Ruz afirma: “what remains to be studied is the way in which homosexual and bisexual identities function in his texts” (26). No obstante, la

construcción de la identidad bisexual en Bayly y sus implicaciones quedan ahí sin ser cuestionadas.

Propongo, entonces, ver la insistencia de Bayly por crear un espacio para la afirmación de la bisexualidad no como una forma de quitarle validez a la homosexualidad sino, al igual que en el caso de Julia en el relato de García Ponce, para mostrar que ser solo homosexual puede llegar a ser tan restrictivo como la heterosexualidad imperante. En otras palabras, si para Julia acostarse con mujeres no amenaza su heterosexualidad, tampoco la atracción que Barrios siente por mujeres interfiere con lo que siente por los hombres, y de ahí resulta su necesidad de expresar de manera alternativa estos dos estados. Ahora bien, al practicar estos comportamientos, tanto Julia como Gabriel tienen la certeza de poder volver a sus respectivos puntos de partida. Los dos personajes confirman la definición fundamental que Bataille elabora sobre la transgresión en *Death and Sensuality* (1957), donde se asemeja al erotismo con la guerra, en tanto que los dos actos son premeditados: se desea pasar a un campo de conductas no aceptadas, pero solo teniendo la certeza de poder volver al punto de partida. La decisión de transgredir el límite entre la vida y la muerte, o entre comportamientos sexuales aceptados o prohibidos socialmente es predeterminada, porque se quiere evadir el poder del tabú. Según Bataille, “the resolve is even more powerful because the return to stability afterwards is at the back of the mind, and without that the outward surge could not take place” (80). Para un filósofo como Bataille, entonces, en lo concerniente a la transgresión de un límite, lo que hay antes de esa frontera es tan o más importante como lo que viene después. La transgresión y la estabilidad ocasionada por el retorno al estado normal de las cosas se encuentran en una relación interdependiente. Vista desde esta óptica, podríamos afirmar que la atracción que siente Gabriel Barrios por las mujeres no es un impedimento o una forma de quitarle legitimidad a su homosexualidad, sino que, irónicamente, la posibilita y la aumenta porque le ofrece algo a lo que volver.

Un aspecto esencial en las tendencias transgresivas del protagonista tiene que ver con el deseo de cruzar las fronteras de su país. En varias ocasiones, Gabriel Barrios nos deja saber sus intenciones y, sobre todo, la necesidad de escaparse de Lima. El tono pesimista del final de la novela apunta hacia la imposible compatibilidad entre un estilo de vida alternativo y la capital peruana. El protagonista se encuentra solo y triste, el hombre del cual se había enamorado se le va con una mujer y pronto se hunde en una crisis existencial acentuada por sentirse como un extranjero en su propio país. Es significativo también que aquí la voz femenina vuelva, para cerrar la obra: “me siento horrible, asquerosa, coquera, toda sudada, sola, sin amor, sin el cariño y la complicidad y la comprensión de un hombre que me haga feliz... no puedo seguir siendo gay y coquero en lima. me estoy matando. lima me está matando” (160). Aquí la actitud de Gabriel Barrios se asemeja a un péndulo. El protagonista oscila entre el deseo del escape a Miami y la aceptación del Perú como su tierra natal y hogar, indecisión que podríamos asemejar a su indecisión sexual.

En gran medida, lo que Gabriel Barrios quiere hacer es autoexiliarse; someterse, en otras palabras, a una experiencia migratoria porque en su lugar de origen no se le acepta tal y como es. Su decisión, valga el recordatorio, no está lejos de la realidad de muchos escritores latinoamericanos quienes en el siglo pasado abandonaron sus países por razones políticas o de orientación sexual. En un artículo sobre la diáspora homoerótica latinoamericana, David William Foster señala que las grandes migraciones que han formado diásporas en el mundo han ocurrido a causa de la grave opresión de grupos subalternos por razones étnicas, lingüísticas o políticas (163). Según Foster, es difícil categorizar a los homosexuales como un grupo subalterno y por esta razón las migraciones de los *gays* y las lesbianas han ocurrido a nivel individual. Este sería el caso de Gabriel Barrios, quien a través de su continua oscilación entre Lima y Miami revela tanto la falta de cohesión entre la población homosexual en el Perú, como también el rol que el ambiente ciudadano tiene en dificultar el

activismo *gay*. Teniendo en cuenta las ideas expuestas por Foster, podemos encontrar una de las causas fundamentales por las cuales las minorías sexuales han tardado tanto en encontrar una plataforma política común; y es que por ser tan íntimas e individuales, las grandes perversiones como la homosexualidad, el sado-masoquismo o la zoofilia no han determinado nunca migraciones en masa, como ha ocurrido con ciertas etnias.

Si el protagonista de la novela de Bayly quiere escaparse a Miami, este deseo es alimentado no solo por la falta de aceptación en su país de origen, sino también por un persistente sentimiento de no pertenecer, que caracteriza a la obra entera. El logro del autor aquí es que a pesar de vendernos de manera exitosa una historia personal, rescata la experiencia vital de un grupo difuso. Gracias a esta forma de narrar, el Perú de los ochenta resalta en *La noche es virgen* como una nación compuesta por disidentes sexuales (los homosexuales y los indecisos), coqueros, artistas *hippies* y bohemios como Mariano. Me refiero a un grupo reducido de la población del Perú, país cuyos habitantes son mayormente indígenas y mestizos. Hablo de la gente blanca que proviene de una clase media o media alta. Irónicamente, nuestro protagonista, muy a pesar del color de su piel y posición social, no encuentra albergue en esta sociedad patriarcal a causa de su sexualidad. Desde este punto de vista, la novela de Bayly continúa la tradición de obras *gay* latinoamericanas como *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas, o *Ce que la nuit raconte au jour/ Lo que la noche le cuenta al día* (1992) de Héctor Bianciotti. Este aspecto de crítica social no es inmediatamente aparente en las obras de Bayly, especialmente porque el autor peruano adopta en todas sus novelas una actitud hedonista e individualista, alejada de lo que podría ser interpretado como una conciencia de masa en cuanto a la liberación homosexual. Sin embargo, la narración se entrelaza con constantes apelaciones a amigos o conocidos, incluso con apelaciones a Mariano, lo cual tiñe de nostalgia la memoria de aquellos años: “no te parece increíble, Mariano, precioso, que la vida nos haya separado tanto que ahora ya ni siquiera sé si estás

muerto... y todavía te quiero y te digo *gracias por las pocas veces que me amaste y me hiciste sentir tuyo, Mariano, mi amor*” (112). Claro está que al protagonista le está prohibida la felicidad y que la visibilidad del homosexual peruano queda relegada a la oscuridad de la noche limeña de la cual solamente quedan los recuerdos.

¿Constituyen los personajes y los comportamientos sexuales transgresivos que aquí he analizado la prueba de una creciente diversidad sexual en América Latina, si sus comportamientos oscilan entre los dos extremos del axis hetero/homosexual? Como hemos visto, desde espacios geográficos diferentes, Juan García Ponce, Enrique Serna, Mayra Santos-Febres y Jaime Bayly cuestionan la sexualidad latinoamericana de una forma muy peculiar: insertando en sus narraciones escenas, diálogos y personajes que bien pueden ser considerados no solamente homosexuales sino bisexuales. Maria Gurevich, Helen Bailey y Jo Bower han analizado los dilemas y las posibilidades epistémicas que la bisexualidad puede abrir. Para ellas, ésta no es solamente una identidad, sino también un registro epistemológico desde el cual es posible desarmar el axis genérico polarizado. Se trata de un potencial subversivo que deberíamos aprovechar, extendiendo, según ellas, la teoría y la política más allá de las búsquedas de visibilidad e inclusión, para alcanzar el potencial destabilizador que la bisexualidad tiene sobre todas las prácticas sexuales (44-45).

Siguiendo este razonamiento, los actos bisexuales que estos autores narran en sus obras se encuentran siempre en el telón de fondo, como recordatorio y contrapeso de todo lo demás. La forma en que se representan estos personajes transgresores, sin embargo, apunta hacia algunos aspectos problemáticos. Por ejemplo, vale recordar que lo esencial en García Ponce no es que sus mujeres transgredan lo socialmente aceptable, sino que puedan darse el lujo de hacerlo cruzando la moral vigente sin alterar sus vidas. ¿Cruzaría Julia las fronteras de la heterosexualidad y la monogamia si esta transgresión amenazara su posición, si le trajera el oprobio social o el repudio de su familia, como ocurre en un sinnúmero de casos en la vida real?

Al final del relato, Julia se reintegra sin problemas al orden heterosexual, lo que demuestra que para ella la bisexualidad constituye un escape aleatorio.

Por su parte, Enrique Serna nos recuerda que las mujeres sí son muy activas sexualmente, pero como lectores y críticos debemos cuestionar permanentemente a servicio de quién se emplea esa sexualidad. Personajes como Julia, María, Antonia o Laura Cifuentes son dueñas de sus cuerpos y no se detienen ante ninguna frontera sexual, pero se desempeñan en un mundo que no les permite descubrirse como seres eróticos plenos: se erigen como estatuas de placer de acuerdo a un ideal de belleza, pero el erotismo no alcanza a transformarlas. Dentro de este contexto, el caso de Mayra Santos-Febres queda como la excepción a la regla y sirve para mostrar las cualidades decolonizadoras de la transgresión. Al mismo tiempo, no debemos pasar por alto que si estos personajes pueden ser no solamente bisexuales, sino disfrutar de varios encuentros eróticos con más de una pareja a la vez, es porque no cargan con el peso de un inminente castigo. Para estas mujeres y para Gabriel Barrios en la novela de Jaime Bayly, el respaldo de su familia les garantiza el sustento económico con tal de que sus gustos sexuales no se conviertan en una cuestión de salir del clóset (si es que podemos argumentar la existencia de un clóset bisexual). Debido a su posición privilegiada, a los protagonistas que aquí he discutido les es cómodo no adquirir una conciencia de identidad.

Muchos de los actos sexuales que he analizado aquí ocurren bajo la mirada de un hombre. Si es verdad que las mujeres disfrutaban de una vida íntima variada en la que la bisexualidad podría tener una función liberadora, su actitud también recuerda aquello que Breanne Fahs denomina como “compulsory bisexuality” (239). El término es utilizado para contrastar con el conocido “compulsory heterosexuality” elaborado por Adrienne Rich en un influyente artículo publicado en 1980 y que Fahs toma como punto de partida. Fahs se refiere a la creciente práctica entre las mujeres, de estar involucradas en actos homoeróticos en

frente de otros hombres y en espacios abiertos como fiestas, bares o clubes. La razón por la cual estos hábitos se han convertido en algo “obligatorio” tiene que ver en la mayoría de los casos no con un deseo real que las mujeres sienten por besar y tocar a otras mujeres, sino porque sienten la presión de su ambiente, específicamente de sus amigos, novios o esposos (240). Y si bien es verdad que María en el relato “Descripciones” no es bisexual fuera de la casa, por ejemplo, ella sí lo es bajo la mirada de su novio.

Al mismo tiempo, es imposible no pensar en que todavía hay sectores de la sociedad contemporánea que siguen refiriéndose a la población no heterosexual como a un grupo de segunda clase, a veces considerándolos pecadores o criminales, y otras veces negándoles derechos básicos como el matrimonio o la paternidad. No olvido que en los últimos veinte años muchos países occidentales han proclamado leyes que legalizan el matrimonio entre personas del mismo sexo; sobresalen entre estos: España, Canadá, Noruega y varios recintos de Estados Unidos, al igual que la Ciudad de México. Sin embargo, como señala M. Jacqui Alexander, hoy día siguen vigentes imperativos patriarcales que se manifiestan a nivel estatal: las leyes adoptadas no garantizan la inclusión social, la igualdad de derechos o la ausencia de opresión. Este tipo de acciones alimentan el proceso de “heterosexualización” institucional, como la promulgación en 1991 de la ley “Sexual Offences and Domestic Violence Act” en las Bahamas, que criminaliza los actos homosexuales y lésbicos. Dicha ley, paradójicamente, protege a las mujeres en contra de la violencia doméstica, pero a la vez castiga los actos homosexuales hasta con veinte años de prisión (23-24). El estudio de Jacqui Alexander que menciono aquí, *Pedagogies of Crossing*, fue publicado en el 2005, y mientras tanto a esta ley se le han hecho varias revisiones. El contacto sexual entre adultos del mismo sexo ya no constituye un crimen, aunque sí quedan castigados los actos homosexuales con menores de 18 años, siendo la pena máxima para este delito la cadena perpetua. Se impone el mismo castigo a los actos heterosexuales con menores, pero la edad permitida baja a 16, en

vez de 18 (*Sexual Offences Act* 2010). Esta diferencia en la edad permitida para ciertos actos sexuales es un ejemplo claro no solo de lo que Jacqui Alexander y otros denominan “heteropatriarcado,” sino también de que a nivel legal la homosexualidad deja atrás su condición de otredad solo en la superficie, porque al ponerla en práctica la ley sigue teniendo un doble estándar.

Por último, mi uso de la interrogación en el título de este apartado señala los múltiples significados del vocablo “diversidad” y que aluden a mucho más que variedad. Al cuestionar el trasfondo ideológico y militante de esta palabra en el contexto de las luchas de liberación sexual, Guillermo Núñez Noriega analiza sus tres usos más frecuentes. En un primer plano, la palabra se usa como eufemismo, para no mencionar la palabra *gay* o, peor aún, como una forma menos altisonante para vocablos ofensivos como “puto,” “joto,” “marimacha,” “bicicleta” o “loca.” A la vez, el término cubre múltiples identidades sociales, históricas y políticas. Se trata de definiciones que sí tienen puntos en común, pero cuya propia diversidad puede llegar a ser invisibilizada a causa del proceso de unificación y uniformización implícitos en el uso de un solo término. Aunque “diversidad” se emplea para referirse a la otredad de la heterosexualidad, según este crítico el término se utiliza de manera incorrecta desde un punto de vista lingüístico e ideológico. Si de diversidad se trata, la heterosexualidad debería estar incluida en este grupo, en vez de hallarse en una posición superior o en las filas de lo “normal.” Para Núñez Noriega, la verdadera diversidad es la que designa la totalidad de las identidades sexuales, entre la cuales la heterosexualidad debería ser una más, sin ocupar una posición superior y/o dominante:

Los grupos de la diversidad sexual simplemente no existen, al menos que incluyamos entre esos grupos de la diversidad sexual al grupo heterosexual y al grupo de los que no asumen ninguna identidad. Eso lo podemos hacer suponiendo que es apropiado y políticamente estratégico referirse a la totalidad de personas de una sociedad, que de hecho tienen una sexualidad diversa entre sí, como organizada en grupos: los heterosexuales, los *gays*, las lesbianas, los bisexuales, los transgéneros... (39)

En este contexto, donde las identidades nuevas como la bisexualidad están emergiendo, siguen vigentes las ideas de la antropóloga Gayle Rubin, quien en 1984 hace un repaso del pensamiento occidental sobre la sexualidad. Ella expresa de forma categórica la necesidad de una teoría radical en este campo. Hablo de un campo que hasta entonces se caracterizaba por un marcado esencialismo, una valoración jerárquica de los actos sexuales y, sobre todo, por la falta de un concepto benigno de la variación sexual, sin la cual sería imposible desarrollar “a pluralistic sexual ethics” (Rubin 278-83). Aunque Rubin reconoce la importancia de las aportaciones feministas en estos debates, desafía la presuposición de que el feminismo debería constituir la plataforma privilegiada para el desarrollo de una teoría de la sexualidad. A su parecer, el feminismo ha revelado la opresión de género: suponer que desarrolla a la vez una teoría sobre la opresión sexual significaría no marcar claramente la diferencia entre género y deseo erótico (307). Lo que Ponce, Serna, Santos-Febres y Bayly nos enseñan es que las perversiones se desarrollan, desaparecen o reaparecen bajo formas re-codificadas en diferentes momentos socio-históricos y coordenadas geográficas. Además dilucidamos, a través de sus obras, que el trabajo de liberación sexual iniciado en el siglo pasado con los movimientos feministas está lejos de haber acabado.

CAPÍTULO TRES: EROTISMO Y VIOLENCIA EN EL CARIBE

Si tuviéramos que pensar en las figuras históricas que han moldeado la literatura erótica en el Occidente, sin duda surgiría el nombre del Marqués de Sade. La explicación es simple: más allá del componente gráfico y violento de sus obras, lo que él nos hace cuestionar gira alrededor no del objeto, sino de la meta sexual. ¿Cuál es la manera “correcta” o “normal” de hacer el amor? ¿Son el sexo y el amor compatibles con la crueldad? y, más que nada: ¿debemos narrar en palabras estos actos?

Novelas como *Los 120 días de Sodoma* (1785) y *Justina o los infortunios de la virtud* (1791) del susodicho Marqués, *La Venus de las pieles* (1870) firmada por el austriaco Leopold von Sacher-Masoch o *Fanny Hill* (1748) del inglés John Cleland, sufrieron la censura y la prohibición, pero perduran en la historia literaria debido a su trasfondo filosófico que a menudo amenaza el estatus quo. La misma suerte corrieron en el siglo XX otras obras que desencadenaron pequeños escándalos. Me refiero a *Historia del ojo* (1928) e *Historia de O* (1954), escritas por los franceses Georges Bataille y Pauline Réage, respectivamente, ambas publicadas con seudónimos.

Tales obras fueron prohibidas porque contienen lo que Susan Sontag identifica como “zones of writing that structurally resemble pornography” y, a su parecer, son más eficaces que muchas otras en excitar al lector, aunque la excitación no aparece como el único propósito de las situaciones narradas (324-25). Además de este tipo de escritura que se acerca a la pornografía, porque contiene escenas que representan el sexo como una “motiveless transaction of depersonalized organs” (49), muchas de las obras de cabecera de la literatura

erótica occidental representan el acto sexual como un choque violento entre los participantes.¹¹

En estas novelas, al igual que en las dos obras que analizo en este capítulo, la crueldad física es el ingrediente *sine qua non* del deseo y el goce. Me refiero a aquella violencia que podríamos llamar “sexualizada,” porque tiene lugar en situaciones íntimas, a diferencia de la violencia que observamos en las guerras, por ejemplo. Al mismo tiempo, esta crueldad vuelve imprecisas las fronteras entre sexo y erotismo, y no pocos han sido los escritores que han discurrido sobre este binomio. Por estas razones, antes de enumerar algunos ejemplos de obras que describen actos sexuales violentos en la literatura latinoamericana reciente, considero necesario hacer un breve repaso de estos dos términos.

Me limito a citar tres posturas filosóficas, porque son las que más han influido en estos debates. Georges Bataille, en *Death and Sensuality* (1957), asocia al sexo con la cópula, lo salvaje y el instinto animal, mientras que define al erotismo por su función religiosa y ceremonial. La actividad sexual reproductiva es el lazo común entre el reino animal y los seres humanos, “but only men appear to have turned their sexual activity into erotic activity. Eroticism, unlike simple sexual activity, is a psychological quest independent of the natural goal: reproduction and the desire for children” (11).

Por su parte, Octavio Paz explora en su estudio *La llama doble: amor y erotismo* (1993), además de la conexión entre el sexo y el erotismo, también el significado del sentimiento amoroso. Basándose en gran parte en las teorías de Bataille, Paz afirma que el erotismo es atributo exclusivo de los hombres y lo define como “sexualidad socializada y

¹¹ Definir qué constituye una obra pornográfica es siempre un reto; lo que es permitido narrar o mostrar depende de los límites morales, éticos y religiosos de cierto contexto social. Por esta razón, la definición básica que provee Gloria Steinem del término “pornografía” me parece muy acertada. La crítica nos remite a la etimología de la palabra, para recordar que la raíz griega *porné* significaba prostituta o esclava y *graphos* se traduce como escribir sobre o describir algo. En otras palabras, el vocablo aludía, en su concepción, a la descripción de una transacción o esclavitud sexual (221). Hoy en día, la pornografía se refiere a cómo se narra/muestra un encuentro sexual; por ejemplo, Susan Sontag la identifica como una transacción gratuita de órganos (49). Los términos “sexo” y “erotismo” en cambio, se refieren no a cómo se narra, sino a qué se narra en una obra.

transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres” (15). El erotismo difiere del sexo por la “infinita variedad de formas en que se manifiesta, en todas las épocas y en todas las tierras” (15). Si el sexo cumple un propósito reproductivo, el erotismo busca un significado trascendental. Se trata de un más allá que pone entre paréntesis el transcurso de la existencia humana y que Bataille define como una “continuidad” que nos acerca a la muerte (12-13), y Paz relaciona con la creación poética (9-12).

Mario Vargas Llosa sigue la misma línea y divide el binomio sexo/erotismo en términos dicotómicos. Para el peruano, el erotismo es una “desanimalización del amor físico,” una conversión de “la pulsión instintiva en un quehacer creativo y compartido que prolonga y sublima el placer físico” (10-11). El toque novedoso que encontramos en esta posición es que, además de las divisiones básicas entre instinto/razón o reino animal/ser humano, Vargas Llosa plantea la discusión en términos de civilización y barbarie. Claramente, a diferencia de Paz y Bataille, el peruano establece cierta jerarquía cuando afirma que “No es abusivo decir que el erotismo representa un momento elevado de la civilización y que es uno de sus componentes determinantes. Para saber cuán primitiva es una comunidad o cuánto han avanzado en su proceso civilizador nada tan útil como escrutar sus secretos de alcoba y averiguar cómo sus miembros hacen el amor” (111).

No sorprende, por lo tanto, que muchos de los escritores latinoamericanos contemporáneos, al reflexionar en torno a las múltiples identidades culturales que en el continente se dan, favorezcan como hilo central de sus obras el sadomasoquismo. En términos generales, éste consiste en una relación sexual de dominación/sumisión que involucra violencia (Villena 42). Si los definimos por separado el masoquismo se refiere al deseo de ser golpeado y humillado durante el acto sexual, mientras que el sadismo es el placer que proviene de provocarle daño corporal a la pareja.

Un caso representativo de sadomasoquismo en la literatura latinoamericana reciente lo encontramos en la novela *Travesuras de la niña mala* (2006) de Mario Vargas Llosa. Ahí la protagonista, constantemente en búsqueda de nuevas aventuras, tiene una relación con un mafioso japonés. Fukuda la somete durante años a un sinfín de aberraciones sexuales: la viola, la azota, la comparte con sus amigos, y hasta la hace beberse unos polvos que le provocan gases y que debido a su uso sistemático destrozan su recto y vagina. Sobre este cuerpo maltratado se perpetúa, según el médico que trata de curarla, “una verdadera masacre” (236). A pesar de las descripciones gráficas y la crueldad con la que Vargas Llosa describe la agonía de la protagonista, en la obra estas crueldades nos remiten a una realidad no muy lejana: maltratada en todos los sentidos, la niña mala se convierte en una “metáfora de un Perú políticamente enfermo” (Estrada, “Desplazamientos” 152); abusada a cual más, el cuerpo de la protagonista representa “a la sociedad peruana destrozada por el terrorismo y distintos gobiernos inestables” (Estrada, “Desplazamientos” 171).

Debido a que en la literatura erótica la violencia es perpetrada mayormente sobre el cuerpo de la mujer, varios autores emplean el binomio dominación/sumisión como herramienta para debatir el proceso de la inacabada liberación femenina. Una de ellos es la escritora cubana Mariela Varona, cuyo relato “Masterpiece of Shit,” de la colección *Cable a tierra* (2003),¹² emplea el sarcasmo para quitarles el velo a estas prácticas, y mostrarlas en toda su dimensión patriarcal. En este cuento, antes de que empiece la tortura de la mujer — atada bajo un crucifijo de tal manera que su vulva queda bajo la mirada de Jesús— el protagonista invoca a sadistas y libertinos famosos: Gilles de Rais, Sade, Freud, Hitler, Jack el Destripador, Calígula o César Borgia, cuyas voces *en off* se escuchan en la escena.¹³

¹² Este relato fue también incluido en la antología *Relatos de la Isla: Nueva narrativa cubana* (2003), bajo el título “El sufrimiento escatológico.”

¹³ Es consabido que el Marqués de Sade, o el Príncipe de lo Perverso, que es como se le ha apodado, le dio su nombre al sadismo. Sin embargo, él pasó la mayoría de su vida en cárceles y manicomios y sus “crímenes” se limitan a su participación en algunas orgías. Gilles de Rais (1404 - 1440), en cambio, fue un noble francés que

Siendo ésta la primera vez que el joven tortura a una mujer, y encontrándose en tan “buena” compañía, su reacción a estas intervenciones es de disculpa: “¿Se pueden tomar en cuenta unos pocos gatos desollados vivos, unos flacos polluelos con los ojos quemados, un perro con lengua cortada? La pobreza de mi curriculum me hace enrojecer” (104). Ya que la intención de la protagonista era disfrutar de una noche de amor fuera de lo común, el relato nos hace cuestionar cuán ética es la combinación entre placer y tortura, en un contexto en el que tradicionalmente estos temas han sido controlados por los hombres.

La misma tendencia se nota en el escritor dominicano Rey Andújar, quien explora el sadismo femenino en “El jaguar,” relato que abre su colección *Amoricidio* (2008).¹⁴ Aquí Andújar pinta la imagen de una *femme fatale* contemporánea, parecida a las modelos de *Victoria's Secret*. La atractiva protagonista de este cuento invita a hombres a su casa para que su felino hambriento se los coma vorazmente, mientras ella, “desde el piso de arriba, conseguía un orgasmo brutal” (211). Lo innovador de la técnica de Andújar es que su protagonista no es agente activo del sadismo. Ella disfruta como espectadora de un goce que se alcanza a través del jaguar. Consecuentemente, el que los hombres sean sus víctimas resulta en el menosprecio del sexo opuesto: “*Los hombres son unos imbéciles*” (209), concluye la protagonista al final de la matanza. A través de este acto sádico en el que un hombre es devorado por el felino de una mujer, descubrimos en los niveles más profundos de la narración una denuncia, un acto de empoderamiento femenino en el que, al menos por un instante, la mujer se siente en poder de su vida sexual.

supera en la práctica los horribles crímenes que Sade profesa en sus escritos. Por esta razón, y para que también sirva de contrapeso a las escenas que analizaré en este capítulo, vale la pena apuntar aquí la descripción que la historiadora francesa Élizabeth Roudinesco hace de sus actos: “Surrounded by servants who acted as his pimps, he confined young children who had been kidnapped from peasant families, and subjected them to the worst form of torture. He dismembered their corpses, tore out their organs, and especially their hearts, and tried to sodomize them as they died. At the height of his fury, he often seized hold of his erect member and rubbed it against their mutilated bellies. He then fell into a sort of delirium at the moment of ejaculation” (24).

¹⁴ El relato también forma parte de la antología *Ruptura del límite: cuentos dominicanos* (2010).

En medio de estas obras, se destacan las voces de las puertorriqueñas Mayra Santos-Febres y Mayra Montero, las dos autoras que analizo en este apartado.¹⁵ Ambas examinan ampliamente en sus obras y ensayos las posibilidades eróticas que encierra la violencia. Se sabe que estas autoras cimentaron su fama con novelas controversiales: en *Sirena Selenia, vestida de pena* (2000) Santos-Febres coloca al travesti en el mapa de las letras caribeñas y Montero gana en el año 2000 el premio La sonrisa vertical, con su novela *Púrpura profundo*. A través de estas dos obras controversiales, las dos se autorizan como intelectuales importantes del Caribe y su diáspora.

Por lo general, a Santos-Febres los críticos la ubican en un grupo de autoras “contra-canónicas,” por su empleo de personajes marginales como “principales agentes sociales en los procesos de construcción nacional y cultural (Río Gabiola 99). Mayra Montero es vista como poseedora de un “discurso femenino subversivo en las letras cubanas, que desde el siglo XIX puede ser llamado diaspórico, y que por lo mismo puede ser reclamado, en la obra de Montero, como caribeño” (Cámara 11). Tomando en cuenta este particular bagaje literario, en este capítulo analizo las implicaciones culturales de las escenas con un fuerte componente violento en las novelas cortas: *La última noche que pasé contigo* (1991) de Montero y *Fe en disfraz* (2009) de Santos-Febres. Me centro en estas dos obras porque el tema de la violencia sexual ocupa en ellas una posición privilegiada. Además, ambas despliegan un lenguaje descriptivo sobre el acto sexual, en el que sobresalen innumerables métodos para infligir dolor con el fin de conseguir el orgasmo.

Como demuestro a continuación, la crueldad en estas dos novelas no es gratuita. Así se explica que, a pesar de ser controversiales y escandalosas, estas obras son a la vez éticas, en el sentido que el crítico José Ovejero le da a esta asociación inesperada de palabras y que informa mi propio análisis. Para Ovejero, una obra de arte que indaga en la violencia de

¹⁵ Montero nació en Cuba en 1952, pero vive en Puerto Rico desde temprana edad.

cualquier tipo —sexual, emocional, física— es ética en tanto que logra una transformación en el lector. A su parecer, la mayoría de tales obras, como el cine *gore* o la pornografía, sirven para entretener o “para producirnos el cosquilleo que nuestras vidas ya no nos producen” (38). La crueldad ética, sin embargo, constituye una invitación al cambio, porque “en lugar de adaptarse a las expectativas del lector las desengaña y al mismo tiempo lo confronta con ellas” (61). Para lograrlo, el discurso de estas dos escritoras coloca al sadomasoquismo dentro de una tendencia general de aflojamiento de las fronteras sexuales y de liberación femenina, al mismo tiempo que establece un lazo con la ensangrentada historia del Caribe hispano y la esclavitud.

Fe y su disfraz. ¿Empoderamiento o automutilación?

El título de *Fe en disfraz* remite a la primera novela de Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena, vestida de pena* (2000). Recibida muy bien tanto por la crítica como por el público, la historia del jovencito y desamparado travesti Selena y su protectora Martha Devine consagró a la autora como a una de las mejores plumas de Puerto Rico. En esta novela de debut, Santos-Febres explora el (sub)mundo de los que transgreden el género tradicional masculino y desmantela las dicotomías que causan desigualdades sociales, socavando así las bases mismas de la sociedad (Ferly 250). Si por un lado Selena encarna en sus boleros desigualdades de género latentes en la sociedad caribeña, *Fe en disfraz* pone en evidencia que las bases del continente latinoamericano son muy diferentes a las de otras sociedades. Lo digo porque la novela expone un mundo edificado sobre la plataforma de una esclavitud particularmente violenta hacia las mujeres.

Este temprano interés de Santos-Febres por los cambios de género se manifiesta aquí a nivel formal, a través del travestismo de la voz narrativa. En la novela habla (o escribe) Martín Tirado, un historiador puertorriqueño formado en los Estados Unidos, especializado

en la digitalización de documentos y en la creación de sitios web. Después de regresar a la Isla junto a su novia, Martín recibe una beca para trabajar en la Universidad de Chicago, bajo el mando de una conocidísima investigadora venezolana llamada Fe Verdejo. A diferencia de la mayoría de los investigadores en este campo dominado por hombres blancos, Fe no es solamente mujer, sino también negra. Pronto los dos personajes empiezan una relación clandestina, violenta y desprovista de emociones. Además, entre los pliegues de esta historia, la novela intercala informes de esclavas manumisas de la época colonial, que se quejan con las autoridades por los abusos de sus amos. Estos informes, entregados a la universidad por un donador anónimo, sirven como base para una exposición que Fe organiza y con la cual logra salvar a su departamento. Lo innovador de esta exposición que combina documentos legales, imágenes y vestuario de la época, es que provee una narración coherente e irrefutable en torno a las injusticias sufridas por estas esclavas.

Cierto es que la novela es el testimonio de la relación entre Fe y Martín y, según el propio narrador, fue escrita porque “toda historia necesita de alguien que narre, al menos, una versión parcial de los hechos” (81). No obstante, lo que empieza como una versión (aunque parcial) de una pasión sexual, acaba convirtiéndose en un caleidoscopio de experiencias que trascienden tiempo y espacio. Los cinco documentos que Fe comparte con Martín, los de las esclavas coloniales, pintan varios grados de violencia sexual y sirven de contrapeso para lo que ocurre entre los protagonistas en el presente. Por esta misma razón, la novela se destaca como un coro de voces, una polifonía en la que cada protagonista lucha para inscribirse en el campo de la Historia. Hablan en ella Martín, como (macro) narrador y protagonista, y Fe. En los relatos intercalados hablan también las esclavas manumisas de diferentes edades y provenientes de varias partes de América Latina: de Colombia, de Costa Rica y de la provincia de Minas Gerais de Brasil. Finalmente, en varias ocasiones hablan los mismos dueños y dueñas de las plantaciones para justificar sus actos esclavizantes.

La intención de Santos-Febres al manejar hábilmente tantos discursos provenientes de épocas tan distantes es clara: convertir, irónicamente, a la misma Fe en un archivo, aspecto evidente en esta temprana declaración del narrador: “Al fondo del pasillo, se halla el cuarto. Allí, solitaria reposa mi cama junto a un pequeño escritorio, sobre el cual descansa la computadora. La pantalla muestra decenas de archivos. Bajo el que se titula *Fe* se encontrará este recuento de los hechos” (19). Detengámonos un momento ante este detalle de sutiles implicaciones raciales: la vida de una historiadora famosa queda escrita literalmente en un dormitorio, al lado de la cama de un hombre blanco. Que sea Martín quien relata lo sucedido, por medio de la palabra escrita, lo sitúa como agente activo de este binomio, en oposición a ella. Mientras Martín escribe, Fe calla, situación que también se repite en la intimidad que ellos comparten.

En la narración Martín le provoca heridas en la piel a Fe durante el acto sexual, y éstas parecen letras: “Fe tiene keloides que le inscriben un extraño alfabeto sobre las carnes... Braille en las manos la piel de Fe” (110). Por consiguiente, el binomio activo/pasivo, fundamental en cualquier relación sadomasoquista, no existe solamente en la esfera privada. También en la esfera pública es Martín quien tiene la (última) palabra, con lo cual se demuestra que la violencia que este hombre blanco ejerce sobre la mujer negra no es solamente física, sino también epistemológica. Es él quien firma el reporte, la historia que la posteridad llegará a conocer e interpretar. Las huellas de esta relación, que pueden constituirse en una fuente de conocimiento para futuros lectores, llevan el sello del hombre blanco. Y Fe carece de una voz directa.

Que Martín desempeñe el papel de narrador evidencia claramente su preocupación de integrarse al archivo histórico-literario de América Latina. Esta producción literaria, arguye el crítico cubano Roberto González Echevarría, ha explorado desde sus comienzos los mitos originarios y la historia del continente. La novela latinoamericana se origina, según él, de los

documentos legales escritos durante la Conquista y la época colonial, aspecto que la enlaza directamente con el desarrollo histórico de esta área (5). Al analizar la capacidad que la literatura latinoamericana tiene de engendrar nuevos mitos tan duraderos como los clásicos, pero cuyo vehículo de transmisión es el género moderno de la novela, González Echevarría afirma:

Because it is the repository of stories about the beginnings of modern Latin America, history is crucial in the creation of this myth. Latin American history is to the Latin American narrative what the epic themes are to Spanish literature; a constant whose mode of appearance may vary, but which is rarely absent. A book like Ramón Menéndez Pidal's *La epopeya castellana a través de la literatura española* could be written about the presence of Latin American history in the Latin American narrative. (6)

No obstante, en su intento de dejar constancia de lo sucedido, Martín borra la voz de Fe en este mito al que alude el crítico cubano. Ella está ahí, como imagen, como personaje, como un tema que Martín-narrador explora, pero no como autora. Si no deja su firma en el acto de crear un mito y si de algún modo Fe sigue los pasos de las esclavas a las que estudia, ¿cómo podemos darle el debido crédito? Debido a esta problemática, Santos-Febres parece preguntar aquí: ¿cuántas de las novelas del Archivo latinoamericano han hecho lo mismo? La violencia epistemológica de Martín, que refleja su violencia sexual, mucho tiene que ver con la exclusión de la población afrodescendiente y de las mujeres, en la creación de ciertos mitos latinoamericanos, o lo que González Echevarría define como “the textual economy of a given epoch” (8).

La exposición que la historiadora organiza y que la convierte en una estrella académica, contiene varios documentos y objetos, entre los cuales resalta el traje que la legendaria esclava Xica da Silva usó para presentarse a la sociedad brasileña. Este lujoso vestido, mandado a hacer en París por su amante blanco, fue diseñado sobre un arnés de cuero y bandas de metal, como se acostumbraba en la época. Visto desde la contemporaneidad, sin embargo, por debajo de los hilos de oro y una fina pedrería,

descubrimos un inesperado instrumento de tortura. O al menos esto leemos en las descripciones que Martín nos entrega de sus encuentros con Fe. El arnés, afectado por el paso del tiempo y sostenido por el cuero seco y endurecido, daña ahora la piel de la protagonista:

Yo, preso del rito, no hacía más que jadear, sabiendo que, con cada caricia, la piel de Fe recibía un mordisco del arnés, que levantaba en una nueva herida. En aquella sala vacía y con aquel extraño traje puesto, Fe Verdejo pagaba en sangre el placer de darme placer. No pude contenerme. Me vacié en su boca, como una ofrenda. Luego hablamos un rato. Más bien, habló ella. Yo me limité a lamerle las heridas. (58)

Como se nota en la cita de arriba, y también en sus encuentros posteriores, Fe y Martín se colocan en los dos polos de una relación sadomasoquista. Según el narrador, la mayor satisfacción de Fe consiste en “dar placer,” aunque esto signifique para ella sufrir heridas y laceraciones. No debe sorprendernos, entonces, que Martín no mencione si ella alcanza el orgasmo o no.

Bien mirado, sin embargo, el “sadomasoquismo” que se da entre Fe y Martín resulta más complejo. La misma alianza entre estos dos términos puede ponerse bajo el signo de la duda. Al igual que otras perversiones, el sadismo y el masoquismo han pasado por un proceso de medicalización en el siglo XIX hasta convertirse en enfermedades cuyos significados siguen vigentes en nuestro imaginario cultural. También tuvo lugar una curiosa simbiosis entre estos dos comportamientos en manos de los sexólogos decimonónicos y más tarde en la obra de Sigmund Freud. Por su parte, en 1967, el filósofo francés Gilles Deleuze los somete a un riguroso análisis y los separa de nuevo. Hablando de la curiosa evolución del término, Roudinesco nos recuerda que la palabra “sadismo” fue acuñada en 1838. Además, la historiadora señala:

The word became a major concept for sexologists, who linked it to “masochism” until Freud, who never read Sade, gave that binomial a universal instinctual dimension that went far beyond assigning it to purely sexual practice of enjoying inflicting pain on the other and having pain inflicted by the other. As for Gilles Deleuze, who knew Sade’s work well, he was to split the term Freud had put together and to reveal masochism to be a world apart that escaped all symbolization. (51)

La dificultad en torno a la representación literaria de estas prácticas sexuales consiste, entonces, no en la precisión de una definición exacta del sadomasoquismo, sino en establecer hasta qué punto existe una relación de interdependencia entre los dos términos que lo componen, especialmente porque esta alianza conceptual es tan maleable. Puesto que *Fe en disfraz* presenta múltiples casos de sexo y violencia, en diferentes contextos de poder, también es necesario tener en cuenta lo siguiente: el sadismo puede darse sin que haya masoquismo, y éste, a su vez, puede surgir no como resultado del goce, sino como un mecanismo de autodefensa.

En su *Psychopatia Sexualis* (1886) el siquiatra decimonónico Richard von Krafft-Ebing provee una descripción bastante general del sadismo. Es un primer intento de sistematizar lo visto en obras literarias como las de Sade, y al mismo tiempo estudiar la multitud de experiencias relatadas por sus pacientes. A *grosso modo*, esta definición primeriza del sadismo afirma que “it consists in this that the association of lust and cruelty, which is indicated in the physiological consciousness, becomes strongly marked...” (20). Esta tesis es respaldada por numerosas combinaciones de casos patológicos, que nos recuerdan una vez más el afán del científico alemán de etiquetar y catalogar las perversiones sexuales, como el sadismo, el sadismo ideal, el sadismo simbólico, el fetichismo/sadomasoquismo, el masoquismo/la coprofilia etc. El mismo sexólogo explica que el masoquismo representa “the counterpart of sadism in so far as it derives the height of pleasure from reckless acts of violence at the hands of the consort” (20). Explicada en estos términos, esta perversión consiste en actos que al parecer de Krafft-Ebing son ridículos y absurdos: castigos, humillaciones de todo tipo o flagelación pasiva.

Si tratáramos de encajar a nuestros personajes en esta genealogía de patologías sexuales, tanto Fe como Martín cabrían en varios apartados de la lista compilada por Krafft-Ebing. Aunque plagada de prejuicios propios de su época, esta compilación nos recuerda un

aspecto universal de la sexualidad transgresiva, aspecto presente en nuestros personajes.

Psychopatía Sexualis nos demuestra que una perversión no ocurre de manera aislada, sino que en la mayoría de los casos está acompañada por otras que la ayudan a manifestarse. Por ejemplo, el empeño de la protagonista en llevar el vestido de Xica da Silva y dejarse “mutilar” por el arnés de metal podría ser visto como una combinación entre fetichismo y masoquismo.¹⁶

Martín, por otro lado, se excita incontrolablemente cuando lee documentos en los que las esclavas describen actos de pedofilia y confiesa al respecto: “No quise percatarme de lo que hacía... Me vacié sobre el escritorio de mi computadora, soltando un bramido” (41-42). Su comportamiento recuerda los casos 38 y 39 de *Psychopatía Sexualis*, en donde los pacientes se excitan al leer o escuchar descripciones de actos violentos, transgresiones clasificadas como “sadismo ideal” (46-47). Si tomamos en cuenta estas ideas, los dos protagonistas dan prueba de que la violencia durante el acto erótico no ocurre por sí misma, sino como un elemento más de lo que Freud identificaría como “a polymorphously perverse disposition” (57) y que constituye, según el psicoanalista austriaco, una característica de todos los humanos.

Es necesario observar, no obstante, que estas etiquetas son aleatorias y en muchas ocasiones se superponen. Dependiendo de la época, el sadismo de Martín en la escena que acabo de mencionar podría ser diagnosticado como voyerismo, afán por la pornografía, o vicio por la masturbación. Por otro lado, a Fe —quien había leído los documentos en cuestión mucho antes que el protagonista y quien durante las noches de Halloween se pone el traje de Xica da Silva—, también podríamos considerarla como una “sádica ideal.” Como en el caso

¹⁶ Krafft-Ebing enumera cuatro asociaciones de este tipo, del número 70 al 73 y todos presentan una extraña fascinación de los pacientes por los zapatos y las botas de mujer, combinada con el deseo de ser humillado.

de su amante, es posible argumentar que el origen de su placer sexual proviene de las fuentes históricas que ella lee y analiza.

Este punto merece mayor atención. Después de haber sido expuestos a las mismas fuentes históricas, los dos protagonistas procesan el estímulo de los archivos —con un alto contenido sexual y descripciones gráficas detalladas— de maneras opuestas. La historiadora negra toma el camino del masoquismo. Martín en cambio, quien junto a su novia blanca había disfrutado de una vida sin “prisa, sin dolor, sin conflictos” (19), descubre su sadismo. Independientemente de las etiquetas que podríamos aplicarles a los dos, es obvio que *Fe en disfraz* entra en diálogo con el discurso de la sexología occidental para debatir la asociación entre raza y deseo. Al mismo tiempo, la ficcionalización de la relación sexual entre un hombre blanco y una mujer negra por medio de actos transgresivos nos hace pensar en algo innegable: que hasta hace muy poco el sexo entre personas provenientes de razas diferentes era considerado como un acto perverso, y se le asociaba con lo sucio y pecaminoso.

Como reflejo de la diferencia racial de los protagonistas, Martín insiste en poner en evidencia las líneas de poder entre ellos, jerarquía que se invierte durante el acto sexual. Desde el principio de la novela, él, como narrador, resalta la posición superior que Fe ocupa en relación a él en la Academia, a pesar de su origen, género y color de piel: “No abundan mujeres como Fe en esta disciplina; mujeres preparadas en Florencia, en México... No son muchas las estrellas académicas con su preparación y que, como Fe, sean, a su vez, mujeres negras” (16-17). Su aparente superioridad se desvanece, sin embargo, en el ámbito íntimo. Y es aquí donde Mayra Santos-Febres se sale del molde: cuando los sexólogos estaban delimitando las actividades sexuales transgresivas de sus pacientes, al masoquismo se le designó mayormente como una perversión masculina. La pasividad implícita en el masoquismo no debía sorprender en las mujeres, ya que de ellas se esperaba que fueran sumisas y obedientes.

Acordémonos también que Krafft-Ebing, al igual que Freud, halla inspiración para su catálogo de perversiones en la literatura. Tal como lo ha demostrado la crítica Anna Katharina Schaffner, a fines del siglo XIX y comienzos del XX tuvo lugar un complejo proceso de “conceptual cross-trafficking” entre la literatura y la ciencia médica. En su análisis ella observa: “Whilst the architects of sexology drew upon literary sources to develop and support their theories, their own conceptions, in turn, fed back into the literary narratives of the modernists” (23). Así se explica que el arquetipo literario que dio el nombre a esta pervisión se encontrara en la novela *La Venus de las pieles*, en donde es el hombre y no la mujer quien se hace dominar. Curiosamente, en esta conocidísima obra de Sacher-Masoch, la protagonista, Wanda von Dunajew, no presenta impulsos sádicos, sino que actúa de acuerdo con los deseos del protagonista de ser dominado.

Lo que interesa, entonces, en la pareja Fe/Martín —teniendo en cuenta tanto la raza, la disciplina y la institución académica donde laboran— es si al mantener una relación sadomasoquista Fe logra conservar la agencia de la que disfruta en su carrera. Esta cuestión de la agencia se vuelve aún más problemática si consideramos que la novela se construye en base a oposiciones bien demarcadas. Hablo de binarismos cargados de significados, como blanco/negro, pasado colonial/presente pos-esclavitud, jefe/subalterno. Conviene también resaltar que los personajes se ubican dentro de un marco narrativo que intenta, al decir de Fernando Aínsa “reconstruir la vida cotidiana de un pueblo desposeído de archivos y de personalidades ilustres” (40), como es el caso de las esclavas de la época colonial. En este cuadro, aunque Fe puede ser considerada como el elemento “activo” de la relación porque es ella quien la inicia, es imposible no observar que en la intimidad ella es incapaz de subvertir los binarismos coloniales que ha heredado debido al color de su piel. Para Martín, entonces, su jefa es una esclava que “pagaba en sangre el placer de darme placer” (58).

Puesto que la autoría de este testimonio le pertenece a Martín, Mayra Santos-Febres nos obliga también a reexaminar el papel del historiador —que en muchos casos se tiene que convertir en narrador— y su posicionamiento en relación a los temas que trata. De la misma forma, como nos recuerda Aínsa, existe entre la ficción y el dato histórico concreto un diálogo, fenómeno visible en no pocos sectores de la literatura latinoamericana contemporánea. El crítico arguye que la nueva novela histórica está arraigada en la obra de cronistas como el Inca Garcilaso de la Vega o Alvar Núñez Cabeza de Vaca, quienes se valieron de una reescritura paródica y arcaizante para escribir crónicas cuya intención es ficcional (32). Para Aínsa, las novelas históricas de hoy “pueden llegar a ser representativas de la otra historia de América que está por escribirse: la de las minorías, vencidos y marginados, la del pensamiento heterodoxo y disidente” (33). Su tesis es desde luego válida y, sin embargo, Mayra Santos-Febres deja en claro que aunque existan obras en las que hablen los vencidos, desde los márgenes y la periferia, en muchos casos la autoría de estas obras le pertenece a los herederos de aquellos primeros cronistas, es decir a los hombres blancos como Martín.

La advertencia que trae consigo *Fe en disfraz* es que, a diferencia de obras como *Los hijos de Sánchez* (1961) de Oscar Lewis, *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnett, o *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, donde percibimos voces provenientes de alguna marginalidad, Fe no es ni iletrada, ni pobre. Además, debido a su formación académica, ella está más que equipada con las herramientas necesarias para escribir su propia historia, si así lo quisiera. El mayor estigma de Fe es, sin embargo, como bien lo demuestra el final de la novela que pone bajo el signo de la duda su despellejamiento durante el acto sexual, su piel negra.

Este final en el que Martín sugiere que su sadismo se convierte en un verdadero crimen es narrado no como una certeza, sino como la última entrada en su documento/novela.

Aquí, antes de obedecer la orden de Fe de “devorarla y dejarme devorar” (113), el protagonista afirma que es el 31 de octubre y que “Imagino nuestro encuentro” (113). En este recuento Martín sugiere que, a petición de Fe, él saca una navaja toledana con el que le corta el traje y la despelleja, para que ella pudiera “salir de aquí... salir de este cuerpo” (114). Todos estos detalles cierran la novela de forma circular, porque remiten al lector al prefacio de la obra que pudo haber sido escrito el mismo día que el último capítulo. En este prefacio se advierte que “mañana será el primero de noviembre” (13) y que uno de ellos podría no regresar de la cita. Al examinar este final abierto, entendemos que pese a sus ambigüedades interpretativas, *Fe en disfraz* denuncia la continua lucha de la mujer negra para salir de la esclavitud implícita en el color de su piel, y que su subyugación puede tomar diferentes formas según el periodo histórico en el que vive.

Esta lectura quizás no está respaldada por las afirmaciones de Martín, quien a través de los 25 capítulos de la novela adopta hacia Fe tanto una actitud de completa sumisión como de atracción física incontrolable. En su discurso fuera de la cama, el narrador convierte a Fe en una diosa, como se puede observar en varias ocasiones. Por ejemplo, después de narrar con lujo de detalles la rutina diaria de Fe, y pensando en la esclavas abusadas de los archivos, Martín afirma: “Todas, Fe, y yo, esclavo de sus esclavas y de sus deseos” (45). En otro momento, al acabar de colocar toda la información de los archivos en un sitio web, el narrador/protagonista concluye: “Esta fue mi primera *ofrenda* a Fe” (47, énfasis mío). Según estas afirmaciones es obvio que Martín diviniza a su amante, actitud que contrasta con los momentos en los que Fe es vista como un objeto sobre-sexualizado y exotizado.

Al mismo tiempo, Fe atrae e intimida al protagonista, lo que pone de relieve la pérdida de interés que éste empieza a sentir hacia su novia oficial. Para la historiadora Martín siente una “extraña inclinación” (35) sexual que llega a manifestarse de forma incontrolable, como por ejemplo cuando tienen sexo en un carro en medio de un lujoso barrio de Chicago.

Así describe Martín el prelude al acto amoroso y que parece más bien el recuento de una persona poseída por una fuerza sobrenatural: “No fui yo, lo juro, quien se levantó de la mesa... quien entró en el carro, quien guió a un lugar apartado... mientras manoseaba los muslos de Fe” (75). En otras palabras, Mayra Santos-Febres junta en su personaje las tres principales corrientes amorosas de la cultura occidental: la adoración propia del amor cortés, el sadismo popularizado por el libertinaje francés y la erotización de la mujer negra exacerbada por la expansión colonial.

En este sentido, es el cuerpo racializado de Fe en donde confluyen el pasado colonial esclavista y el presente neocolonial posesclavista. La piel negra que hechiza a Martín es para la protagonista un espacio ambivalente, causa y producto de continuas negociaciones. Que se ponga el vestido de Xica da Silva, por ejemplo, y que se sienta así satisfecha sexualmente, tiene un profundo mensaje escondido: pese a sus logros académicos —ser una de las pocas mujeres que tienen un doctorado y que trabajan en una prestigiosa universidad—, Fe se siente más auténtica que nunca cuando lleva el vestido de una esclava. Chrissy B. Arce analiza en detalle el vínculo de la protagonista con esta liberta brasileña del siglo XVIII y apunta que el lazo que Fe establece con Xica a través de la apropiación de su vestido anuncia otra era de vasallaje. Al igual que en el caso de Xica, este objeto representa su deseo de pertenecer a un mundo que no la acepta si no se “blanquea” (233). Es como si ella misma no pudiera, o no quisiera separarse de ese pasado de esclavitud impreso en su piel, lo que a su vez determina la ambivalencia entre violencia y placer que la protagonista perpetúa en su vida íntima. Visto desde este punto de vista, para explicar el sadomasoquismo de Fe y Martín debemos acudir no solamente a la ciencia médica o al psicoanálisis, sino también a la compleja realidad neocolonial que los personajes viven diariamente.

Pero la piel de Fe es al mismo tiempo una barrera y es por eso que el final de la novela es esclarecedor. Cuando ella implora “Si pudiera salir de aquí... salir de este cuerpo” (114),

la protagonista señala la imposibilidad de que un sujeto como ella pueda sobrevivir en esta situación neocolonial. Su muerte, real o no, debe ser vista no como una derrota, sino como una renuncia a alimentar el juego de la máscaras que encubre esta situación. En palabras de Arce, “el disfraz de la piel negra y blanca, el cuerpo y el papel, el saber y la fantasía se desmoronan y simultáneamente se entretajan para revelar que los horrores del pasado viven en el deseo racializado del presente” (228). Como para Martín y Fe el deseo sólo puede ser racializado, la protagonista está dividida entre el legado de opresión que hereda de las esclavas y sus deseos individuales que se enfocan en un hombre blanco. Ante este dilema, la muerte parece una posible solución, y además señala la frontera final del intercambio sadomasoquista.

Una de las razones por la cual el sadismo y el masoquismo llegaron a preocupar tanto a los sexólogos decimonónicos es que se trataba esencialmente no de una transgresión sexual, sino genérica. En este binomio, el hombre desempeña el papel pasivo y “permite” que el comportamiento de la mujer sea activo. Por consiguiente, la ansiedad en relación al masoquismo denota tanto un miedo hacia la feminización de los hombres, como también una crisis de la masculinidad (Schaffner 15). No cabe duda que Santos-Febres juega con estos conceptos. Primero porque la que adopta el papel pasivo en su novela es una mujer, y segundo porque la pasividad de Fe, al igual que la del arquetípico masoquista Severin von Kusiernski en la novela de Sacher-Masoch, es una pasividad que se escoge de manera activa. No olvidemos que ella dirige desde el comienzo el *performance* sexual. Por eso señala Martín que “Las indicaciones de Fe son claras y hay que seguirlas al pie de la letra. Son sus condiciones para nuestro encuentro. Esta vez, me han llegado escuetas, precisas” (15). Cabe recordar aquí también que es Fe y no Martín quien ignora el lazo profesional entre ellos y comienza el juego de la seducción con su subalterno. No obstante, cabe preguntarnos ¿por

qué al binomio sadismo-masquismo se le asocia con un paradigma activo-pasivo, si en muchos casos esta línea divisoria no es tan clara?

A la crisis genérica subrayada por Schaffner debemos agregar también la perpetuación del modelo agresor/víctima, alentada por la expansión imperialista de los grandes poderes europeos después de la Revolución Francesa. Rachel Langford nos recuerda algunos de los cambios sociales que ocurren durante el siglo XIX en el Occidente, y que determinan los roles estatuidos de género: la fundamental importancia de la familia como reproductora de los valores burgueses y la visible demarcación entre los espacios públicos y privados (16-21). A la vez, durante el *fin-de-siècle* —el mismo, vale recordarlo, en el que Krafft-Ebing y Freud se establecen como autoridades sobre la sexualidad humana— se multiplican los discursos, tanto a nivel individual como nacional, que asocian la virilidad con la ocupación y explotación de nuevos territorios. Al respecto, Langford argumenta que “the challenges of the colonial undertaking were promoted as a necessity for *fin de siècle* male youth, whose too comfortable life at home did not provide sufficient opportunities to develop into prime specimens of national manhood” (20). Por consiguiente, podemos argumentar que el miedo a la pasividad rebasa el rechazo a la mujer para transformarse en el rechazo del Otro. Desde este punto de vista, el masquista masculino, visto como esencialmente pasivo y feminizado, se opone al modelo de agresividad necesario para la expansión territorial.

Como prueba de esta actitud general quedan los postulados de Sigmund Freud. A su parecer, las raíces del sadismo hay que buscarlas en la normalidad, porque a diferencia de la femenina, la sexualidad masculina encierra un elemento agresivo. El significado biológico de esta agresividad lo encontramos, según él, en la necesidad del hombre de superar “the resistance of the sexual object by means other than the process of wooing” (24). Hay casos, afirma Sigmund Freud, en los que esta agresividad aparece bajo forma exagerada, se independiza y llega a tener una posición privilegiada en el intercambio sexual.

Siguiendo este razonamiento, podríamos argumentar lo opuesto: que el cortejo sirve como freno de esta agresividad. En este sentido, es significativo que fuera del trabajo, entre Fe y Martín no haya interacción alguna. Antes de empezar su relación los protagonistas apenas si se habían dirigido algunas palabras. Al no aceptar el cortejo, Fe da paso a que Martín desarrolle de forma aumentada su agresividad, algo que no ocurre entre él y su novia.

Si aceptamos como universal el instinto de crueldad que Freud discute en su *Three Essays on the Theory of Sexuality* (21-26), es posible encontrar una explicación para los innumerables actos sádicos que traspasan las esclavas cuyas vidas Fe investiga. El caso narrado en el segundo documento que reproduce Martín es esclarecedor, porque pinta una violación en grupo de dos esclavas. Esta historia se destaca no solamente por la magnitud de la violencia descrita —las dos mujeres son violadas por siete soldados—, sino también porque las mujeres y los soldados no se conocían ni habían tenido contacto previo. María y Petrona se encontraban a solas, deambulando por la costa después que su barco naufraga. El ambiente desierto, lejos de la civilización, no hace más que potenciar la crueldad del Sargento Ibarra y su tropa. Los soldados dan rienda suelta a una agresividad que no encuentra ningún obstáculo, como lo observamos en el pasaje a continuación:

...tres gendarmes entraron en María, uno por delante y otro por detrás, mientras otro le ponía su vergüenza en la boca hasta casi ahogarla. A mí me sujetaron dos y me hicieron mirar lo que hacían. Uno me tenía de las greñas y me forzaba a tomarlo con mi boca... El último día se nos echaron indiscriminadamente. Uno, por delante; otro, nos metía su miembro de manera *contranatura*... (40)

Notamos, por consiguiente, que al ser vistas como propiedad u objetos, el proceso de conquista del objeto sexual, aquel “wooing” del cual habla Freud, nos es inútil aquí. Frente a estas mujeres, los soldados están exentos de la obligación de cortejar, justamente debido a la condición subhumana que se les asignaba comúnmente a las mujeres negras. Esto puede constituir una de las razones para la particular crueldad que los amos se permitían hacia sus

esclavas. Frente a estas mujeres, el instinto de crueldad que Freud pone en evidencia no encuentra ningún obstáculo para llegar a fruición.

En uno de los pocos ensayos publicados sobre la novela, Chrissy B. Arce observa que Mayra Santos-Febres, en su libro de ensayos *Sobre piel y papel*, discrepa con las ideas de Georges Bataille en cuanto al erotismo. Arce arguye que el filósofo francés postula que el ser humano encuentra su “continuidad” en la muerte o en el sexo sin tomar en cuenta cómo se materializa el erotismo en contextos de coerción y dominación (230). Pensando en este contexto de dominación que para Santos-Febres es esencial y que Bataille ignora, Arce apunta que “para una esclava, ese estado de continuidad se vive al nacer, puesto que carece de nombre y estatus oficial, y se considera un ente socialmente muerto” (241). La crítica subraya también que durante el acto sexual entre el amo blanco y la mujer negra ocurre una inversión de papeles: si los amos dejan atrás su discontinuidad, las esclavas, al ser ya muertas desde el punto de vista social, realizan su subjetividad en la pequeña muerte del orgasmo. Este orgasmo “podría significar la ruina del orden que la reprime, la ata y la subordina. En esos instantes en que el amo sale del desorden y entra en sus ruinas inmundas la esclava saldría del desorden, para entrar en otro orden inventado por ella misma” (242).

Dado el paralelismo que la novela establece entre Fe y las esclavas, al igual que la propensión de la protagonista hacia el masoquismo, ¿podríamos leer la relación de Fe y Martín bajo esta misma lente? Dicho de otra forma, ¿se encuentra Fe en un contexto de coerción y dominación que la hace buscar el reconocimiento social en el masoquismo? Para contestar esa pregunta es necesario reiterar que Fe no es un “ente socialmente muerto.” Muy al contrario. Estamos frente a una estrella académica de la Universidad de Chicago, quien decide salvar por sí misma el seminario de investigaciones coloniales de esta famosa institución. Aun así, como se nota en las observaciones de Martín que cité anteriormente (“no son muchas las estrellas académicas... negras”), que una mujer negra haya alcanzado la cima

en el campo de la investigación histórica es visto como una anomalía. En estas palabras bien intencionadas de su amante blanco —quien si bien no la posee como un dueño de esclavas, sí ocupa el lugar de un Amo durante el acto sexual— la autora coloca una actitud racial velada. Socialmente, la Dra. Fe Verdejo disfruta de renombre y posición académica, pero en este reconocimiento también destaca su rareza.

Implícito también en la actitud de Martín es el hecho de que la protagonista, en su calidad de mujer negra, rebasa los límites que la sociedad le impone. Ella ocupa un lugar que debido al color de su piel no debería de ser suyo. Curiosamente, este legado racial que hace eco en las observaciones de Martín, lo hereda Fe de su abuela. Es ella quien la somete desde muy temprana edad a un proceso de blanqueamiento y en su fiesta de quinceañera escoge como acompañante de su nieta a “un muchacho blanco como la nieve,” con cara “llena de empuje y de ambición” (89). Al final de la celebración, después que la adolescente decide besar al joven, éste se le tira encima y la viola, lo que en torno hace que la protagonista se descubra como masoquista. Como ella misma confiesa, Fe gozó de “... aquella derrota. Aquella sumisión dolorosa, aquel dejarme hacer” (90). No está de más recordar aquí las similitudes entre la desfloración de Fe y las dos esclavas violadas por el grupo de gendarmes. El acto sexual entre la Fe quinceañera y Aníbal Andrés, el joven blanco interesado en el dinero de su abuela, también tiene lugar sin un previo cortejo y también se caracteriza por una crueldad excesiva. En muchos sentidos, a pesar de no estar socialmente muerta, Fe demuestra su esclavitud por lo que le toca vivir (la violación), o por lo que elige vivir (el gozo de dicha violación).

Este proceso de blanqueamiento se refleja también en la educación que Fe obtiene. La abuela, quien se hace responsable de su única nieta de padre desconocido, la ingresa en un colegio de monjas donde solamente hay niñas blancas y ricas. Todos estos detalles los apunta Fe en primera persona en uno de los archivos que le manda a su amante y que sigue las

mismas pautas que las quejas de esclavas, acto que confirma que a través de sus actos sexuales, Fe también se inscribe en una larga cadena de poder y sumisión. Por eso mismo no debemos pasar por alto que la protagonista se convierte en masoquista mientras la abuela trata de convertirla en una mujer blanca. Al revelar recuerdos de su infancia y adolescencia, Fe reconoce abiertamente el rol que los actos de su abuela han tenido en su formación sexual. En otras palabras, la violencia sexual que experimenta al lado del chico blanco es para ella una continuación de la violencia encubierta en el proceso de blanqueamiento al que la somete su abuela. Para Fe, ser una “blanca” de piel negra es lo mismo que dejarse abusar.

Esta violación desencadena en Fe una transformación que Bolívar Echeverría define como “blanquitud” y que según este crítico representa “la visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la *blancura* racial, pero por una blancura racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobredeterminación” (62). Para Echeverría, la blanquitud es no es un rasgo étnico, sino uno civilizatorio, que caracteriza a las sociedades capitalistas. Este modelo nacional que se origina en el norte de Europa con el advenimiento de la modernidad y que muchos países latinoamericanos adoptan, se basa en un nuevo tipo de ser humano moderno-capitalista. Para que los individuos puedan incorporarse a tales sociedades sí se requieren ciertos rasgos étnicos, pero solo si éstos acompañan cierto comportamiento humano relacionado con la productividad: apariencia física, propiedad del lenguaje, positividad discreta de la actitud, compostura de gestos y movimientos (59). Fe encarna este nuevo tipo de ser humano, especialmente porque se desempeña en un espacio que produce conocimiento y saber. Además, la blanquitud de Fe es sobre todo visible en el retrato que hace Martín de ella mientras la observa en la universidad: es muy puntual, controla su apetito, “alisaba su pelo crespo hasta hacerse un moño enrollado en la nuca, no usaba maquillaje ni se pintaba las uñas... elegante y sobria, me volvía loco” (44). Aunque ella es negra y la forma de la nariz de Martín delata ancestros de origen africano, los dos han

logrado el éxito y han sido aceptados por el sistema académico estadounidense justamente por ajustarse a un modelo de blanquitud.

Me he detenido en esta interdependencia entre blanquitud y masoquismo porque es aquí donde la novela de Mayra Santos-Febres se inscribe en un largo discurso sobre la identidad puertorriqueña e inscribe a la vez, de manera contundente, a la sexualidad transgresiva en estos debates. En las discusiones sobre qué es lo que define la esencia de los habitantes de la Isla han participado por igual políticos, filósofos y escritores. Alan West-Durán, en un ensayo adecuadamente titulado *Puerto-Rico: The Pleasures and Traumas of Race*, nos recuerda que las posturas en relación a esta identidad varían, desde el rechazo del componente afro-caribeño (en los escritos del historiador Tomás Blanco), a la total afirmación del legado africano en las obras del escritor José Luis González (47). En referencia a la percepción racial de la población boricua, West-Durán afirma:

Most *boricuas* would claim a mixed-raced heritage in a cultural sense, but a more whitened definition in a strictly racial sense. Some of this ambiguity might be partially explained by the most recent census (2000), since for the first time since 1950 Puerto Ricans answered questions about race in an official census. The country's racial reality, however, might be too elusive to capture on a governmental form. (49)

Pese a esta ambigüedad racial caribeña, el censo al que apunta el investigador desencadenó varias críticas, entre las cuales se destaca la voz de la misma Santos-Febres. En “Porcentajes contranatura” del ya mencionado libro *Sobre piel y papel*, nuestra autora expresa gran indignación hacia los resultados de este censo, en el que más del 80% de la población se identifica como blanca (*Sobre piel* 121).

Es verdad que nuestra protagonista y su abuela no son puertorriqueñas, pero *Fe en disfraz* señala la presencia de este fenómeno de blanqueamiento como característico de un área que rebasa los límites de la isla. Lo que el censo discutido arriba revela es que en el Caribe el color de la piel es una cuestión de percepción y comparación. Este detalle nos ayuda a desentrañar la actitud de la abuela de Fe hacia ella. Aunque en toda la novela la piel

de Fe se percibe como negra, ésta es una lectura que Martín, un hombre que se considera blanco “como los pergaminos con los que nos rodeamos” (17), hace de ella. Curiosamente, él mismo admite la existencia de una amnesia racial sin cuestionarla, cuando afirma tener una nariz “ancha que, quizás, declare algún signo de mulatez. No lo sé, esa información se ha perdido en el olvido” (19). Este olvido del legado racial caribeño resalta en encuestas como las del censo mencionado arriba.

Que la madre de Fe se quedara embarazada en un colegio de monjas y que “nadie sabía de quien” (87) descubre esta realidad racial. Existe una incertidumbre sobre el origen de Fe que no se nota en el testimonio de Martín; a todo paso él describe a su amante como una negra absoluta. Para el narrador, considerablemente más blanco que ella, la posibilidad de que Fe sea mulata es impensable. Por otro lado, si en verdad el padre de Fe le heredó sangre blanca, la actitud de la abuela demuestra la misma actitud que las personas encuestadas durante el censo del 2000. Al igual que ellos, ella calla lo negro en Fe, por más obvio que sea, y resalta lo blanco.

Ahora bien, volvamos a la relación entre la piel negra de Fe y el sadismo de Martín. Nos queda una pregunta, cuya respuesta es fundamental si queremos conectar el hilo entre raza y el sadismo del protagonista. ¿Por qué demuestra Martín tendencias sádicas solamente al lado de Fe, o cuando navega por sitios web pornográficos que muestran a mujeres negras? No sería demasiado exagerado afirmar que la actitud de Martín es parecida a la de los dueños de esclavas, quienes se permitían transgredir con las mujeres negras límites sexuales inimaginables junto a una blanca. Su actitud hacia la historiadora y la reacción incontrolable ante las imágenes pornográficas en la pantalla demuestran que el cuerpo de la mujer negra sigue siendo socialmente sexualizado. Esta realidad es visible en gran parte de la producción literaria del Caribe, donde el mundo de la mujer negra es representado “tan solo por su cuerpo, la sexualidad, lo erótico. No tiene historia, ni cultura, ni costumbres, ni sentido mayor

que el de su cuerpo” (61). El sadismo discriminatorio de Martín alude también a su dificultad de escapar del legado colonial que perpetúa la imagen de la mujer negra como fuente de deseo perverso.

Similares en cuanto al enfoque —la violencia física y verbal en contra de las esclavas—, los archivos que describen los abusos de la época colonial muestran diferentes emisores. En el primero, la esclava Diamantina se queja en contra de los abusos físicos de su dueña, quien le pega permanentemente. El segundo documento, como vimos anteriormente, relata la violación en grupo de María y Petrona, mujeres que durante cuatro días fueron abusadas por siete soldados. Por otro lado, el tercero reproduce la confesión de un tal don Manuel, médico brasileño del área de Tejuco. Éste acude con el vicario porque teme estar poseído por el diablo, debido al vicio incontrolable de tomar como amantes a varias niñas de “no más de trece años de edad” (39), obligándolas a “besarse entre ellas, a tocarse entre las piernas y ofrecerle sus cuerpos en posiciones contra la venia, una encima de la otra, penetrándolas por delante y por detrás a la vez” (42). En el cuarto archivo la fuente de los abusos en contra de una esclava de doce años es doble: el sobrino de su ama la viola y en repetidas ocasiones ésta le pega y se burla de ella. Ante el gobernador, la niña confiesa: “tomó un zapato de mujer y, con el tacón, me dio muchos golpes en la cabeza y me hirió en varias partes, mientras mi ama, doña Manuela, miraba y se reía” (49). Finalmente, la última historia narra el encarcelamiento de la mulata Pascuala, acusada de brujería después de haberle recetado unos polvos para el decaimiento a un joven de diecisiete años. Supuestamente, después de tomarlos, el joven sintió “un azogue en todo el cuerpo, como si, por dentro, le quemara la imagen viva de la mulata que, con las piernas al descubierto, lo llamaba para seducirlo” (62). Al narrar todos estos acontecimientos, la intención de Santos-Febres no es solamente mostrar la ilimitada fuente de violencia de aquella época, sino

también poner en alto relieve la necesidad de dejar constancia de estos hechos injustos e inhumanos.

Esta intención es apoyada también por las afirmaciones que Santos-Febres hace al final de la obra. En una nota la autora aclara que *Fe en disfraz* es una novela acerca de la herida que significa recordar. La memoria que en ella se reconstruye parte de “documentos falsos, falsificados, reescritos con retazos de declaraciones de esclavos que recogí en múltiples fuentes primarias y secundarias; que recombiné, traduje o que, francamente, *inventé*” (énfasis mío). Se citan aquí también algunas de estas fuentes primarias, que indagan tanto en la esclavitud latinoamericana como estadounidense. Entre ellas figuran *Mujeres esclavas en la Costa Rica del siglo XVIII: estrategias frente a la esclavitud* por María de los Ángeles Acuña, o narrativas de esclavos como Frederick Douglas o Harriet Jacobs.

No es mi intención distinguir qué es verdad y qué no lo es en estos informes. Lo que sí considero como fundamental en esta novela — teniendo en cuenta el concepto de “conceptual cross-trafficking” que se da entre la sexología y la literatura defendido por Schaffner— es justamente el ejercicio de *invención* relacionado con el sexo que Santos-Febres logra en esta novela. Quiero decir que *Fe en disfraz* dialoga con la historia y con el discurso de la sexología occidental, para rellenar los huecos que el discurso oficial de Latinoamérica es incapaz de registrar.

En este diálogo con la sexología, Mayra Santos-Febres cuestiona la asociación del masoquismo con la pasividad y la victimización. Si por un lado es indudable que las violaciones de esclavas desbordan una crueldad digna de los escritos del Marqués de Sade, también hay instancias en las que el abuso es puesto bajo el signo de la duda. El caso de la esclava Diamantina es relevante, en este sentido, especialmente porque la queja se redacta no en contra del dueño, sino de su esposa. En este informe, el primero en la serie, donde se establece el tono para todos los demás, se nota otro tipo de violencia a las que estaban

sometidas las esclavas. Diamantina es abusada por doña Antonia, esposa de don Tomás Angueira, quien la golpea, la insulta y la azota en la plaza pública. Estos desbordes de violencia ocurren especialmente cuando Diamantina está embarazada. Observemos la cita a continuación:

Doña Antonia, de cuarenta y cinco años de edad, infértil, explicó que sabía de los usos que su esposo le daba a la esclava. Que los oía refocilándose por todas partes, su esposo bufando sobre el cuerpo de la esclava y que, más de una vez, los había visto “en el acto,” él pinchándole la carne, mordiéndole los pechos y ella gritando como las “callejeras de la calle, como acostumbran las que son de su clase... las negras, personas sujetas a servidumbre, viles, de baja suerte. (28)

La necesidad de acompañar la violencia física con la violencia a nivel de lenguaje es obvia en este pasaje. En el relato de doña Antonia el encuentro sexual es descrito como un acto salvaje, donde la esclava encarna el elemento animal. De pronto, la esposa agraviada se convierte en *voyeur* y confiesa que “el señor le brincaba encima,” “trepándosele él encima,” “ella aullando como una loba” (28). Las asociaciones con los animales no acaban aquí. Se enumeran también los lugares donde ocurren estos actos, y algunos de ellos aluden al mundo animal, como por ejemplo “el campo” o “los establos de las mulas” (28).

Según esta versión de los hechos, el sexo en su dimensión bestial, violenta, invade la plantación. Contrario a las palabras de doña Antonia, sin embargo, la verdadera violencia ocurre fuera de este recinto. En su recuento, la dueña señala un sinfín de transgresiones entre el espacio público y el espacio privado, anota la desobediencia de los mandatos matrimoniales, y denuncia las irregularidades entre la cópula matrimonial y el desbordamiento exhibicionista de los amantes. En medio de estas transgresiones se establece una lucha de poder entre la esposa legítima infértil y la esposa *de facto* representada por la esclava y sus cinco hijos (a quienes don Tomás les hereda la hacienda). Aunque podamos argumentar que la relación entre la esclava y su dueño pudo haber comenzado como una violación, lo que más salta a la vista aquí es la transgresión de la misma doña Antonia. Es ella

quien lleva el sadismo a la plaza pública. Al hacerlo rompe con su papel de esposa sumisa, pasiva, y convierte a su esclava en el receptáculo de su ira.

La crítica Elizabeth Christine Russ examina una de las diferencias que se observan entre las plantaciones de los Estados Unidos y el Caribe. Aunque en los dos casos el uso de mano de obra esclava dio luz a modelos sociales y económicos similares, las literaturas de estas dos regiones respondieron a sus contextos de forma distinta. En los Estados Unidos, de hecho, la plantación es representada como el origen de instituciones civilizadas y autónomas. En países como Cuba, sin embargo, sucede algo distinto: “In the first case, the plantation is imagined as an idyllic place. In the second, it is not a place at all but rather a system, a structure, or a machine” (7). Según esta lectura, las esclavas representadas por Santos-Febres en esta novela resaltan como una maquina sexual, como un tubo de escape para los deseos reprimidos de sus dueños. Y aunque sea menos visible, ellas proveen alivio para las esposas de los hacendados también, quienes desahogan en los cuerpos esclavizados sus propias frustraciones.

Por todo lo antes dicho, este primer episodio presenta dos tipos de violencia: la violencia que se da entre la esclava y el dueño —cuya gravedad es, no obstante, exacerbada por la esposa engañada—, y la violencia de doña Antonia hacia la misma esclava, y a la que podríamos llamar *gratuita*.¹⁷ A diferencia de los otros casos en la novela, el verdadero abuso ocurre aquí fuera del acto sexual. Finalmente, es imposible determinar si entre Diamantina y don Tomás existe una historia de amor o si la esclava cumplía simplemente con sus deberes. Lo cierto es que después de la muerte de su esposa, el hacendado le otorga la libertad a

¹⁷ Estoy consciente de que llamar a cualquier tipo de violencia “gratuita” tiene sus trampas. Sin embargo, el enfoque principal de *Fe en disfraz* es la violencia que se da en contextos eróticos, en el sentido de que ella se ve acompañada por la cópula y la penetración anal forzadas. Entonces, la violencia de la mujer blanca hacia la mujer negra en esta novela es gratuita porque no tiene un propósito sexual que constituye el marco general de la obra. Esto, por supuesto, no significa que este tipo de violencia sea más justificada.

Diamantina y a sus cinco hijos, quienes se convierten también en los herederos universales de sus propiedades.

Finalmente, para entender mejor la situación relatada por las esclavas, es necesario analizar la posición de la misma Fe dentro del sistema que ocupa: la Academia. Como las plantaciones, la Academia puede ser vista como un sistema de producción en la que el fruto final es el conocimiento. De acuerdo con Chrissy B. Arce, la propuesta de la novela consiste en la reinscripción de la violencia en el proceso de producción del saber, insertándose ahí la voz y el cuerpo silenciados de la mujer negra (244). Lo que este acercamiento no toma en cuenta, sin embargo, es que si por un lado se rescatan testimonios de esclavas cuyas voces se insertan en la historia, por otro lado se silencia a la misma Fe, porque sigue siendo Martín el que narra los hechos.

También debemos argumentar, junto con Linda Tuhiwai Smith, que la investigación científica —y específicamente la Historia como disciplina— se hace responsable por los peores excesos del colonialismo y que “research is not an innocent or distant academic exercise but an activity that has something at stake in a set of political and social conditions” (5). Fe no solo participa de este ejercicio que la coloca en un contexto social y político, sino que reproduce a nivel íntimo un paradigma en el cual se deja dominar. La diferencia básica entre ella y las esclavas de sus investigaciones es que la historiadora sí posee la libertad de escoger para sí misma un destino íntimo, en el que la violencia no contradice al erotismo sino que lo apoya y aumenta. Los límites de esta libertad, sin embargo, son trazados por su género y raza.

En la versión masculina de los acontecimientos —la única a la que el lector tiene acceso— el narrador deja entender que Fe desea ser despellejada y que su crimen es un acto de amor. Cuando Fe expresa su deseo de salirse de su cuerpo y rebasar los límites de su piel, Martín afirma: “Fe gritará, le taparé la boca. Entenderá que debo hacerlo; deshacerme de esa

barrera que frena nuestro encuentro definitivo, duradero. Espero que no se resista demasiado” (114). Por consiguiente, si aceptamos que Fe muere a manos de su amante, las implicaciones metafóricas de este final son pesimistas. Esta muerte postula que los choques culturales sin violencia, a más de quinientos años de la Conquista, siguen siendo imposibles. Al mismo tiempo, el que la protagonista prefiera despojarse de su propia piel denota que el legado colonial ahí inscrito es mucho más pesado que el vestido de Xica y mucho más doloroso que todo el daño que le crean las correas del arnés histórico dentro del cual ella vive.

Masoquismo y necrología en La última noche que pasé contigo de Mayra Montero

Aunque de origen cubano, Mayra Montero lleva más de tres décadas viviendo en Puerto Rico. En este país se ha dado a conocer como integrante de una nueva ola de escritoras, cuya obra examina la identidad caribeña en sus múltiples manifestaciones culturales: el vudú haitiano, el gagá dominicano, el mundo de los chinos habaneros, o los mafiosos cubanos pre-revolucionarios (Hernández 336). Al igual que Mayra Santos-Febres, sus primeras incursiones literarias resultan en la publicación de una colección de relatos, *Veintitrés y una tortuga* (1981), para luego sacar a la luz varias novelas. Una de ellas, *Púrpura profundo*, le valió el premio La sonrisa vertical en el 2000. *La última noche que pasé contigo* (1991), obra que examino en este apartado,¹⁸ fue también finalista de dicho premio y prefiguró la popularidad de la autora, especialmente en cuanto a la literatura de vena erótica.

La estructura de *La última noche* es relativamente simple. Consiste de ocho capítulos encabezados por títulos de boleros y otros ritmos famosos, que muestran la fusión de dos intereses fundamentales en la obra de esta autora cubano-puertorriqueña: la naturaleza del deseo erótico y su relación con la música popular caribeña (Paravisini-Gebert 147). La obra

¹⁸ A lo largo de este trabajo me referiré al título de la novela en su versión abreviada como *La última noche*.

explora múltiples comportamientos sexuales transgresivos que pintan el espacio caribeño como un lugar exótico, propicio para el libertinaje. En el plano narrativo del presente, los acontecimientos son relatados de manera alternativa por Celia y Fernando, quienes después de haber casado a su única hija deciden tomar un crucero por el Caribe.

En cada uno de los capítulos, sin embargo, se intercala una serie de cartas que interrumpen la trama principal. Se trata de la correspondencia entre Ángela (la abuela de Fernando) y Marina, dos mujeres que se habían enamorado a edad madura y que viven su romance a escondidas. Las cartas que describen esta pasión prohibida se autorizan como “una escritura que apunta hacia la liberación de la mujer lesbiana, tomando en cuenta la compleja geografía de su cuerpo” (Valle 1113), y funcionan a la vez como un desplazamiento temporal hacia el pasado, superpuesto al desplazamiento espacial del barco en el presente.

Por consiguiente, el eje principal de la novela gira en torno al movimiento, o lo que podríamos denominar como un “island-hopping” erótico. Claro está que la literatura de viaje goza de una larga tradición en el área, tradición que se remonta al *Diario de Colón*. Me refiero a un género que ha producido “una multiplicidad de espacios híbridos, desde los cuales se ha tratado de cuestionar, tanto en términos ontológicos como epistemológicos, la identidad de un ser nomádico que precisa reconocerse en la cartografía de sus viajes” (Rivera-Villegas 112). Desde Saint Thomas, la Martinica o Marie Galante, los protagonistas traspasan aventuras sexuales que cuestionan muy a fondo la naturaleza del deseo, especialmente porque Celia y Fernando hacen repetidas alusiones a sus fantasías más ocultas. Más aún, al establecer un paralelo entre la transgresión de coordenadas geográficas y la transgresión de límites sexuales, *La última noche* pone en entredicho tanto la validez de estas construcciones sociales, como también los múltiples prejuicios que las rodean.

Una de las tantas aventuras extra-conyugales de la novela es relatada por Celia, quien sorprendentemente, en los fragmentos narrados por su esposo sobresale como una mujer

anodina y sumisa. Estando en el camerino del barco, Celia relata la relación que tuvo con un trompetista de boleros llamado Agustín Conejo. Este romance que Celia rememora tiene un toque sadomasoquista y aun constituye la fantasía favorita de Celia, aunque haya tenido lugar unos catorce años antes del tiempo de la narración. Siendo ésta su versión de los hechos, lo que sobresale en esta historia no es tanto la predisposición a la violencia del personaje masculino, sino el deseo de la protagonista de ser maltratada.

Sobre estas características del personaje, la misma autora afirma en una entrevista: “La gente me decía, en relación con Celia, en *La última noche*, que era una mujer muy sometida, que disfrutaba con el dolor... Yo no puedo poner a un ama de casa conservadora, de 53 años de edad, la esposa de un contable, como si fuera una feminista de 28” (Hernández 352). No obstante, aunque se puede argumentar que el masoquismo de Celia es una continuación extramarital de la obediencia que le muestra al marido, la diferencia entre estos dos tipos de sometimiento es notable: junto al amante la protagonista sí pone en práctica sus fantasías sexuales. No sólo descubre el placer que puede ocasionar el dolor, sino que también acepta sus inclinaciones necrológicas, ya que esta etapa de su vida ocurre mientras su padre se encuentra en el lecho de muerte.

Ahora bien, a diferencia de *Fe en disfraz*, donde el sadomasoquismo cobra un papel fundamental y se constituye como el motor de la acción, aquí la violencia erótica es parte de un variado abanico de transgresiones, en el cual la fantasía juega un rol fundamental. Los sueños eróticos de la protagonista giran en torno al sometimiento y, como lo podemos notar en el siguiente párrafo, también en torno a la muerte:

Cerré los ojos y apareció una de mis imágenes favoritas, la silueta inmóvil de un difunto cubierto por un lienzo escaso que apenas le llegaba a los tobillos. Nada podía excitarme tanto como aquello: Fernando, por un lado, recibéndome en la punta de la lengua y yo, por otro, esperando que la boca se me llenara de latidos para fantasear con los pies inútiles del muerto. (62-63)

El enfoque en escenas mórbidas, junto con el masoquismo que Celia experimenta al lado de Agustín representan “el ejemplo más dramático del sufrimiento placentero” (Ossa 96). A través de ellas, la protagonista se dedica no solamente a mantener viva la memoria de su antiguo amante, sino que también logra evadir un matrimonio que se ha vuelto rutinario. Se trata de un escape que la protagonista alimenta con una escena recurrente en la que Agustín Conejo la viola mientras que su padre exhala su último respiro. Para Celia, entonces, la superposición de muerte y masoquismo tiene el valor de exacerbar el placer, lo cual no debe sorprendernos, ya que la muerte es vista en los escenarios sadomasoquistas como la prueba final de la obediencia.

Esta fantasía encarna al pie de la letra el conocido lazo que Georges Bataille teoriza entre el erotismo y la muerte. El filósofo francés argumenta lo siguiente: aunque a primera vista estos dos términos parecen dicotómicos porque la actividad erótica exalta la vida, el simple hecho de que los seres humanos nos reproducimos alude a una discontinuidad entre nosotros. Según sus postulados: “Each being is distinct from all others. His birth, his death, the events of his life may have an interest for others, but he alone is directly concerned in them. He is born alone. He dies alone. Between one being and another, there is a gulf, a *discontinuity*” (12 acentuación mía). Esta discontinuidad puede ser evadida solamente a través de la muerte o la unión erótica, unión que tiene el valor de romper con los patrones regulares de conducta y que nos separan como individuos (11-25). Siguiendo esta teoría, la excitación sexual que Celia siente al imaginar la muerte de su padre se debe a que ella presencia no un acto violento, sino el traspaso de su padre hacia aquel estado continuo que todos los seres humanos anhelamos. No obstante, recordando las historias de Fe y las esclavas en la novela discutida anteriormente, cabe preguntarnos: ¿por qué una de las fantasías predilectas de la mujer es estar sometida y torturada?

Uno de los primeros intentos por esclarecer esta cuestión desde un punto de vista feminista es firmado por la pensadora estadounidense Jessica Benjamin. Ella publica en 1983 un controversial ensayo titulado “The Phantasy of Erotic Domination,” en el cual explica las relaciones de dominación/sumisión en base a una lectura psicoanalítica de la novela *La historia de O* de Pauline Réage. Como arguye Benjamin, la queja más acerba dirigida hacia esta obra (e implícitamente hacia cualquier obra que representa un escenario semejante) es la sumisión voluntaria de la heroína, a quien se le ha visto como demasiado débil e incapaz de resistir su degradación. Según Benjamin, estas críticas no explican ni el tipo de satisfacción encontrado en la sumisión, ni las motivaciones detrás de la opresión y la humillación. Son posturas que buscan negar “the unpleasant fact that people really do consent to relationships of domination, and that fantasies of domination play a vigorous part in the mental lives of those who do not actually do so” (286). En efecto, si pensamos en Celia, es notable que a la hora de zarpar rumbo a las islas caribeñas ella había roto la relación con su amante sin dejar de alimentar las fantasías masoquistas que aquella relación le desató.

La supuesta docilidad de la protagonista de Montero frente a su amante y frente a su marido nos recuerda, sin lugar a dudas, a las heroínas de muchas novelas eróticas, encabezadas por la mencionada O. Al mismo tiempo, una lectura detallada de las descripciones sexuales que ella misma hace, nos revela a nivel de lenguaje una crueldad que dista de “desmantelar el sistema de oposiciones binarias que mucho del arte femenino viene modificando a través del trabajo creativo, especialmente en épocas recientes” (López 133). En la fantasía/recuerdo de Celia, Agustín Conejo le escupe al oído, le desgarró la blusa y la llama “hija de puta” (50) en repetidas ocasiones. Y al igual que las descripciones eróticas en *Fe en disfraz*, estos actos sexuales se alejan mucho de cualquier idealización romántica, de cualquier mención amorosa: “forcejamos un rato junto a la puerta y me saca a tirones la

falda... el sonido que produce su zarpazo *es para mí más persuasivo que la mejor caricia*” (49, énfasis mío).

Como se nota en los pasajes citados anteriormente, estamos frente a un sujeto que propone como vía de alcanzar el goce sexual la violencia física y verbal. Aquí la transgresión es doble, porque de un “zarpazo” Celia y su amante ignoran tanto las leyes matrimoniales, como también la ortodoxia que estas mismas leyes perpetúan en la vida íntima de sus integrantes. Por esta misma razón, es sorprendente la recepción poco favorable de la obra en cuanto a la protagonista femenina.¹⁹ Concuerdo con Irma López, quien argumenta que a pesar del cuadro de decadencia y muerte que pinta la autora, Montero logra reexaminar “la experiencia sociosexual de la mujer” (139). Para ella, el mismo hecho de que Celia no viva solamente para darle placer a otro representa “un esfuerzo más en la tarea incansable de las escritoras hispanoamericanas de reconceptualizar la realización de la mujer más allá de la normas sociales” (139). El mismo hecho de tener un amante con el cual pone en práctica fantasías que le veta a su esposo, demuestra que la supuesta docilidad de la protagonista hacia estos dos hombres debe ser cuestionada más a fondo.

De la misma manera, para desentrañar el significado de escenas en las que erotismo y violencia se confunden, debemos ir más allá de argumentos radicales —como los que desarrolló Andrea Dworkin en su famosísimo ensayo *Woman as Victim: Story of O* (1974). Tales interpretaciones se pronuncian contundentemente en contra de lo que se tacha como “pornografía,” y tienden a leer cualquier escena de factura sadomasoquista como degradante para la mujer. Dworkin fue a la vez una de las principales voces en contra de todo tipo de representación sexual, ya sea en cuentos de hadas, novelas, revistas o periódicos. Por

¹⁹ Mayra Montero ha tenido que justificar en más de una ocasión a su protagonista. Lo hace en la entrevista con Carmen Dolores Hernández, en el libro *A viva voz: entrevistas a escritores puertorriqueños* (2007), pero también en una entrevista concedida a Eduardo Castañeda para el diario mexicano *Público* (1998). Todo esto prueba que a varios años de la publicación de esta obra, la docilidad de la protagonista sigue siendo una cuestión que preocupa tanto a la crítica, como al público en general.

ejemplo, sobre la novela de Réage —cuya heroína es, sin lugar a dudas, el arquetipo de la mujer masoquista en el siglo XX, tal como Justine lo fuera para la época del Marqués de Sade— Dworkin afirma: “To sum up, *Story of O* is a story of psychic cannibalism, demonic possession, a story which posits men and women as being at opposite poles of the universe — the survival of one dependent on the absolute destruction of the other. It asks, like many stories, who is the most powerful, and it answers: men are, *literally* over women’s dead bodies” (63 acentuación mía). Como toda postura radical, la interpretación de esta crítica, aunque acertada, es restringida por la lectura literal que ella hace de la violencia perpetuada sobre el cuerpo de una mujer.

Debemos también recordar que intentar definir lo que es la pornografía ha sido y sigue siendo frustrante. La crítica Feona Attwood apunta que esta práctica se define en relación a nociones comunes de “decencia” y “obscenidad,” conceptos que dependen a la vez de juicios estéticos y de autenticidad (44). Por su parte, Michael Leach observa que se trata de un “frontier phenomenon” que abarca material específico (fotografías, publicaciones, películas), considerado transgresivo por una cultura específica en un momento dado (17). De lo que sí podemos estar seguros es que los límites morales empleados para juzgar una obra como pornográfica o no difieren de una sociedad a otra, como también de individuo a individuo. Interpretar cualquier escena sadomasoquista como pornográfica limita nuestro análisis, porque le confiere a esta práctica sexual un carácter negativo y nos impide buscar significados más profundos.

Analizando la misma obra de Pauline Réage y sobre todo teniendo en cuenta que muchas novelas como *Story of O* son escritas por mujeres, Margo Glantz ofrece una alternativa acertada, especialmente si pensamos en la protagonista de *La última noche*. En primer lugar, la intelectual mexicana nos recuerda que la mujer constituye el objeto principal de estos textos, aun en la obras firmadas por mujeres. Justamente por esta razón hay que

recordar la posibilidad de que el sadismo ejercido sobre el cuerpo de la mujer dentro del texto “sería sólo una serie de actos rituales, en los que la mujer se contemplaría como cuerpo desnudo exterior a sí misma” (53). En este desdoblamiento es difícil delimitar lo pornográfico de lo erótico, especialmente porque las definiciones de estos términos no son rígidas. Muchos pensadores, como Bataille, Paz y Vargas Llosa han logrado marcar una línea clara entre sexo y erotismo, pero sus aciertos remiten mayormente a comportamientos humanos, y no necesariamente a cómo estos son narrados en una obra literaria. Al analizar una novela, arguye Glantz, la línea entre un acto sexual y un acto erótico se vuelve borrosa: en la tradición literaria desencadenada por autores como Sade y seguida por otros como Fourier, Bataille, o Réage, existe una “zona limítrofe entre erotismo, pornografía y censura” (11). Al igual que estas obras, *La última noche* está repleta de zonas limítrofes en las que el sexo y el erotismo no ocurren por separado.

Ahora bien, no debemos olvidar que en nuestra obra la relación de Celia con Agustín no alcanza las cimas peligrosas que observamos en Sade, Réage o Santos-Febres, y es aquí donde Montero le confiere un giro novedoso al paradigma dominación/sumisión que recalcan críticas como Dworkin. El masoquismo que Montero pinta en *La última noche* es uno en el que la protagonista no pierde la subjetividad. Porque al relatar los hechos, Celia traspasa por el proceso de auto-contemplación al que alude Margo Glantz. Este proceso se acentúa aún más por el uso de los verbos en imperfecto, tiempo verbal que marca cierta distancia, a la vez que denota continuación y permanencia. En todo momento, Celia se desdobla y analiza lo que ocurre durante sus encuentros con Agustín Conejo, como en esta afirmación suya: “a duras penas podía reconocerme en esa mujer sumisa y florecida que se le iba detrás zafándose la falda” (72).

Esta capacidad de Celia de analizar lo que le está sucediendo mientras está sucediendo, su disponibilidad hacia la sumisión sin perder el auto-control como le ocurre a Fe

Verdejo, es también visible en una observación que ella hace durante una escena de sexo oral, después de que Agustín la obliga ponerse de rodillas:

...yo, *motu proprio*, tuve el impulso de lamer, se lo atrapé conciliadora y lo besé despacio, se lo chupé amorosamente y lo dejé partir, lo capturé de nuevo y lo sentí bogar hasta el límite de mi garganta. El reaccionó asustado, se apartó de golpe y me miró a los ojos. Entonces comprendió que ya no tenía nada que temer, al verme esa mirada, dijo luego, que era la puta mirada de una mujer que goza de corazón. (71-72)

Este tipo de comentarios demuestran que la protagonista disfruta de la violencia en plan íntimo, pero no desarrolla una dependencia psicológica o emocional hacia su verdugo/amante, Más aún, cuando su padre se muere y ya no hay necesidad de cuidarlo, Celia vuelve a casa y retoma su vida al lado de su esposo.

Los casos de Fe y Celia, quienes demuestran una disponibilidad incondicional para el abuso con fines sexuales, justifican la siguiente pregunta: ¿Es suficiente el acuerdo verbal de la mujer masoquista para que la violencia en contra de ellas se justifique? ¿O es acaso el mismo acuerdo un componente más que perpetúa la fantasía masculina de dominación? ¿Dónde empieza y dónde acaba la agencia del masoquista?

En cuanto a la protagonista de Montero, la respuesta es menos difícil, porque a diferencia de O y Fe, es ella quien rompe la relación con su amante. La heroína de Santos-Febres llega a tal punto de dependencia que es posible imaginar para ella una muerte en la que se le despelleja durante el acto sexual. Por otro lado, O le confiesa a su amante: “as long as I am beaten and ravished on your behalf, I am naught but the thought of you, the desire of you, the obsession of you” (21). En cambio Celia desafía a Agustín, dando señales de que su masoquismo es puramente físico y no abarca todas las dimensiones de su ser: “Venderé la casa de mi padre, ya no tendré ninguna excusa para volver allí y, aun cuando la tuviera, creo que tampoco volvería” (52). La separación acontece después del entierro de su padre, de forma fría y calculada y resulta en una inversión del prototipo de la víctima. La escena final

entre los dos amantes queda entonces como prueba de que es posible imaginar una relación erótica sadomasoquista, sin que ésta presuponga la anulación total de la mujer.

En otras palabras, además de desobedecer el modelo de esposa tradicional al convertirse en amante, Celia tampoco se conforma con ser una amante típica, la que sirve a su “otro” hombre. Su pasión no amenaza ni su integridad física ni la tranquilidad matrimonial al lado de Fernando. Y como en esta obra la violencia erótica es representada como antítesis de la institución matrimonial, la protagonista deja de ser una mujer tan “sometida” como se le ha interpretado. Presa de una unión carcomida por la rutina, revivir la violencia en el terreno de la fantasía o el recuerdo representa una alternativa, no sólo a este tipo de instituciones sociales, sino también al amor romántico que el matrimonio idealiza.

Lo novedoso en el tratamiento del arquetipo de la mujer masoquista se aprecia también en que Mayra Montero le confiere a su protagonista dotes de narradora. Carente de una vida sexual satisfaciente al lado de un marido que también le ha perdido el interés, Celia se dedica a inventarse la vida de otra viajera. Ella se llama Julieta y ulteriormente se convertirá en amante de Fernando. Antes de proceder con el relato, la protagonista apunta un comentario un tanto irónico, porque varios indicios de esta historia la asemejan a la exploración marítima del Mar Caribe que desencadenó en la Conquista. Empleando falsa modestia, Celia confiesa: “no soy muy buena escritora, escribí a lo sumo tres o cuatro poemas en toda mi vida, pero para este *cuento* imaginé una trama muy interesante, de mucho contenido” (53, énfasis mío). El cuento de Celia forma parte del capítulo titulado “Sabor a mí” y relata sin recatos lo que podríamos considerar como la fantasía maestra de la protagonista.

El hecho de que Celia juzgue de forma crítica su relato, tanto como el empleo de la narración enmarcada, aluden a un juego metaliterario que Mayra Montero inserta en su novela. Las similitudes entre estas dos historias —*La última noche* y el cuento que aparece

como parte de la misma— son notables, desde el tema del viaje en barco hasta las detalladas descripciones de escenas sexuales con alto contenido de morbosidad y violencia. Por consiguiente, se puede afirmar que en las palabras de Celia citadas anteriormente, nuestra autora se reconoce y proclama como escritora de novelas eróticas, a la vez que defiende este tipo de literatura de “mucho contenido.”

Similar a otras escritoras del área, como las dominicanas Hilma Contreras y Ángela Hernández, las cubanas Dora Alonso y Mirta Yáñez, la haitiana Paulette Poujol-Oriol, o la puertorriqueña Carmen Lugo Filippi, Mayra Montero ha reclamado lo erótico como una modalidad de expresión que constituye “an integral part of their demand for unrestrained access to the world of writing and books” (Esteves and Paravisini-Gebert 17). Por otro lado, al enfrentarnos con una protagonista ama de casa que desea expresar en palabras sus fantasías sexuales, *La última noche* nos recuerda que no hace mucho que las mujeres tuvieron que rebasar el espacio de lo doméstico y su insularidad como madres y esposas, para poderse afirmar en el mundo literario.

Para Julieta, Celia imagina un viaje diametralmente opuesto al verdadero, pero que funciona como el crucero que ella habría deseado para sí misma: su personaje se enamora de un hombre que además de torturarla, la obliga a raparse la cabeza. Asimismo, entre las proezas más notables del “verdugo,” destacan el orinarse encima de ella cada mañana, apagar habanos sobre su piel o introducirle en la vagina una brújula entibiada con agua alcanforada. El repertorio amoroso de los protagonistas de este relato, adecuadamente llamados Cristóbal y Valentina, junta lo táctil, la vista y también lo olfativo. Observemos estos elementos en la cita a continuación: “han llegado al extremo de infligirse pequeños tajos en los dedos por el simple gusto de chupar la sangre que mana de las heridas; se acompañan al inodoro para verse el uno al otro defecar” (56). El paralelo que se establece entre el desplazamiento del barco y el aflojamiento de las fronteras sexuales surge en este momento de forma explícita, y

Celia, en su papel de narradora extradiegética afirma: “Cuando está a punto de concluir la travesía, ellos también están tocando fondo en su particular peregrinaje al centro de la perversión” (56). Es como decir que el espacio que el barco atraviesa, entre islas como La Martinica, Guadalupe o Antigua, facilita el surgimiento de sus deseos eróticos reprimidos.

Por consiguiente, el cuento de Celia problematiza el proceso de exotización al que ha sido sometido este territorio de fronteras inciertas. Similar al caleidoscopio de perversiones humanas incorporadas en la novela, que evaden definiciones exactas (¿necrología, sadomasoquismo? ¿un poco de todo?), el Caribe de Mayra Montero es un espacio sin límites; aquí el sexo es empleado para representar lo que no puede verbalizarse de otra forma. En su discusión sobre esta imposibilidad, Lizbeth Paravisini-Gebert e Ivette Romero-Cesareo nos recuerdan que el Caribe se ha ganado la reputación de ser una Babel tropical (2). Debido a muchos siglos de exploración —como también a la mezcla de múltiples capas y encuentros transculturales—, intelectuales y políticos han tratado de encajarlo y etiquetarlo. Como se sabe, es aquí donde varias diásporas han hecho su cuna: la africana, la norteamericana y latinoamericana o la asiática. Dicho en sus palabras:

No sooner has one thinker baptized the region with a seemingly fitting definition than a newer and more evocative terms springs up to take its place in the sun. Myriad viewpoints project the Caribbean through multifaceted lenses: it has been described as a little Mediterranean Sea, a repeating island, the New Frontier, and it has elicited a confluence of categoric possibilities for Pan-Caribbean expressions such as negritude, creolization, *métissage* or *mestisage*, and notions of hybridity... (2)

Las mismas dificultades con las que se enfrentan los intelectuales al tratar de expresar este abanico de realidades desafían a los escritores que trabajan sobre este territorio. ¿Cómo escribir un cuento caribeño, especialmente cuando la historia de esta zona está salpicada de violencias incontables, como la aniquilación de la población nativa, el sistema de plantaciones, o la ruta marítima de la esclavitud denominada como el “Middle Passage”?

El cuento de Celia destila todos estos componentes para dar cabida a una narración que emplea conceptos supuestamente dicotómicos. El lenguaje es a la vez pornográfico,

porque a primera vista describe una “motiveless transaction of a depersonalized object” (Sontag 49), y erótico, porque las interacciones entre Valentina y Cristóbal siguen un ritual pre-establecido en el cual los dos comparten la responsabilidad de seguir y aumentar los daños corporales. Por ejemplo, si bien el protagonista apaga habanos sobre la piel de Valentina o la penetra con varios objetos, ella también se distingue en sus actos crueles. En uno de esos instantes recoge las púas más gruesas de los pescados, las aliña con salsa picante y luego “las va hincando una tras otra en el trasero pálido de su adorado” (55). En otras palabras, para describir violencia erótica, es necesario violentar también el lenguaje, aunque se corra el riesgo de ser tachado de pornográfico.

Cuando en otra escena Cristóbal introduce en la vagina de Valentina una brújula, parecida a “una esfera metálica, bien aceitada y pulida, entibiada previamente en agua alcanforada” (55), este acto no es solamente sádico. Por un lado, el gesto puede ser leído como una forma de perpetuar lo que Gloria Steinem llama “real antiwoman warfare” (221), en un acertado ensayo que compara al erotismo con la pornografía. No obstante, esta posición ignoraría lo fundamental en el relato de Celia: el empleo del cuerpo de una mujer como metáfora de una zona geográfica. Al mismo tiempo, todos estos acontecimientos que Celia imagina van más allá de la crueldad inmediata, crueldad inherente a las descripciones concretas de un acto sexual violento. Las imágenes evocan a propósito un sadismo menos individual que colectivo, y mucho más grave: la exploración marítima del área, que trajo consigo la Conquista del Nuevo Mundo.

Empleando un lenguaje que “violenta” nuestros oídos, sin embargo, la autora nos obliga también a repensarlos desde una perspectiva que no deja por fuera el salvajismo y la barbarie que desencadenaron. Al fin y al cabo, sin esta herramienta (la brújula de los marineros), la misma conquista del Nuevo Mundo no hubiera sido posible. Además de crear zonas limítrofes entre la pornografía y el erotismo, la prosa de Montero en *La última noche* es

sádica hacia sus lectores, y este sadismo es necesario para quitarle el velo a la versión oficial de los hechos.

El lenguaje de Montero en esta novela no solamente ofrece la catarsis que buscamos desde nuestra posición privilegiada. La crueldad sexual que presenciamos en sus páginas puede ser catalogada como ética, porque ataca a su consumidor, desea provocarlo, lo escandaliza y lo hace reflexionar. Todo esto, claro, con el propósito de conseguir un cambio (Ovejero 31-32). Las descripciones gráficas de imágenes sexuales y escatológicas tienen la función de provocar el asco y el rechazo de los lectores y, sin embargo, como nos recuerda José Ovejero, “El puñetazo se dirige a las tripas, pero, si es suficientemente violento, repercute en el cerebro” (101). Al cerrar las páginas, después de habernos enfrentado a tanta crueldad y a la evocación de la Conquista, los lectores nos quedamos con una pregunta: ¿Si esto es ficción, cómo habrá sido la realidad?

A través de este tipo de escenas Mayra Montero demuestra que el erotismo puede ser “tratado con vena crítica y desarrollado con convicción y fuerza” (García-Calderón 27). Desde este punto de vista, el sadismo descrito aquí deja de ser parte de una invención literaria— aquel acto de imaginar al que alude Celia al iniciar su cuento—, porque a diferencia de otras obras de este género, la novela de Montero establece puentes con un contexto histórico-social. El erotismo sirve para revelar aspectos menos visibles de la realidad pasada y actual. Por ejemplo, la brújula sí es un artefacto histórico que facilitó la exploración marítima de nuevos territorios, pero también se trata de un objeto al que se le debe la implementación de un sistema colonial, sistema que violentó de forma sádica el cuerpo de millones de personas.

El cuento que narra Celia también anota un componente significativo de la identidad caribeña: la alienación y la insularidad de los habitantes del área. Se puede afirmar que estos rasgos son reflejados en la represión de sus deseos eróticos. Por consiguiente, para que ellos

puedan sobrevivir una existencia vacía, es necesario el uso de la fantasía. Como Fernando y Celia, los protagonistas de este relato en el capítulo dos, adecuadamente titulado “Sabor a mí,” se embarcan para escapar de sus vidas diarias. Por un lado, Valentina ronda los cincuenta años. Después de haber ahorrado toda una vida decide alquilar un camarote de lujo en el crucero con el que había soñado toda su vida. Su intención es clara y funciona como una inversión, ya que “tan pronto como la nave se aleje de la costa, ella se convertirá en otra mujer” (54). Por otro lado, Cristóbal “se ha gastado todos sus ahorros para poder mentir” (54). La alienación de los personajes antes de viajar se hace aún más honda si la superponemos al desenfreno con el que tratan de aliviarla durante este viaje. Además, en sus vidas en tierra firme, Cristóbal y Valentina desempeñan unos trabajos bastante comunes: ella es pastelera y él taquillero en un cine.

Pensando en la imposibilidad de afirmación personal de los protagonistas, es útil recordar las reflexiones de uno de los pensadores más influyentes del Caribe, Antonio Benítez Rojo. En su ensayo más conocido, “La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna” (1985), el intelectual cubano reflexiona sobre varios aspectos de la cultura caribeña. Como lo hiciera Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad* (1950), o años más tarde José Luis González en *El país de cuatro pisos* (1993) al reflexionar sobre sus respectivos países, Benítez Rojo delinea algunas características unificadoras para este conjunto de islas. Según él, se trata de un “archipiélago, es decir un conjunto discontinuo (¿de qué?): espacios vacíos, voces deshilachadas, conexiones, suturas, viajes de la significación. Este archipiélago, al igual que otros, puede verse como una isla que se repite a sí misma” (116). Algo semejante podríamos afirmar sobre esta novela de Mayra Montero. Al alternar la voz narrativa, y al incluir dos planos temporales y dos viajes que se superponen, la escritora transmite esta misma sensación de repetición cultural cada vez que el barco ancla en alguna isla.

En otro ensayo, Benítez Rojo expande su tesis e incluye también una reflexión en cuanto a las consecuencias psicológicas de esta “repetición.” Me refiero a “The New Atlantis: The Ultimate Caribbean Archipelago,” donde Benítez Rojo pone en evidencia lo siguiente: lo que marca la diferencia entre los caribeños y otras poblaciones es su condición de isleños. Es verdad que muchos viajeros ingleses, franceses o alemanes apuntaron en sus libros de viajes el carácter jovial y extrovertido de los habitantes del área. No obstante, argumenta Benítez Rojo, existe en el ser caribeño algo más. Algo que no puede verse a simple vista y que él define como “a secret sadness, shared rarely, the product, I believe, of our microcosmic isolation, or our solitude in the midst of so much sun and so many tourists. It is a shipwrecked impatience...” (224). Esta soledad y fragmentación que teoriza el ensayista cubano son notables en los personajes de Mayra Montero; se trata de la insularidad del individuo proveniente de su entorno y que llega a manifestarse en la represión de sus deseos eróticos.

Esta represión del erotismo es fundamental para la trama secundaria de la novela, donde se desarrolla la historia de amor entre Marina y Ángela. Más allá de que el lesbianismo represente una práctica sexual que viola “what many people in the region deem to be Caribbean norms of heterosexual respectability” (Smith 1), lo que resulta inusual de esta historia es que Ángela descubra su amor hacia una mujer siendo ya abuela. En esto no difiere, claro está, de los otros personajes. Como hemos visto, tanto Celia y Fernando, como Cristóbal y Valentina, al igual que Julieta, rondan los cincuenta años. Cuatro de ellos (Celia, Fernando, Julieta y Ángela) han estado casados. Por consiguiente, nos enfrentamos en esta obra no solamente con la alienación del ser caribeño, sino también con una subyacente resistencia al imperativo cultural de integrarse a conceptos absolutos como la heterosexualidad o la institución matrimonial.

Por su parte, Ángela, aunque entrada ya en edad, encuentra en el erotismo una liberación. En una escena que alivia la seriedad de la muerte a través del humor y las críticas

veladas hacia la moral católica, la abuela de Fernando le grita su pasión al cura antes de dar su último respiro. Lo subversivo aquí, sin embargo, no tiene que ver con lo que se dice, sino en cómo se dice. El lenguaje empleado por la vieja moribunda desafía las reglas de la moral burguesa en la que había estado sumergida toda su vida. Cuando se atreve a hablar de lo sucedido con Marina, sus palabras salen “a viva voz”; ellas proclaman “haber gozado lo indecible *mamando* de sus pechos, de haber enloquecido *frotando* horas enteras este sexo, padre, esta viciosa almeja que se comerán los gusanos” (183, énfasis mío). Como podemos observar en este pasaje, Ángela emplea un modo de hablar soez, que según Myrna García-Calderón se constituye como una parodia del lenguaje fuerte y “masculino” que utilizan muchos de los escritores varones (30). Al manipular el tabú de la muerte, o al invertir las convenciones sociales y la estética de los boleros, la narrativa de Montero intenta “modificar las estructuras de poder dentro de la sociedad” (García-Calderón 33).

Es significativo, por ende, que la salida del closet de la abuela de Fernando suceda justo antes de la muerte, momento en el que se escuchan las confesiones y los últimos deseos de los moribundos. Metafóricamente, las palabras de Ángela son una proclamación del derecho de la mujer a disfrutar de su propio cuerpo, pero también advierten que esta liberación puede ocurrir demasiado tarde. Finalmente, el “perdón apresurado” (183) que le da el cura después de intentar hacerla callar, enfatiza que el amor lésbico sigue siendo percibido como un pecado que se debe confesar para que los culpables reciban clemencia divina.

Volvamos a la interacción que se da entre Celia y su amante Agustín Conejo. Como hemos visto hasta ahora, por lo general ellos dos forman una pareja sadomasoquista, porque sus relaciones íntimas se basan en el paradigma dominación/sumisión. No obstante, hay una escena que Celia describe con lujo de detalles, en la que este binomio se subvierte: el dominador pide ser penetrado por el ano. Es decir que los gustos sexuales de este hombre, que encajaba hasta ese momento perfectamente en el modelo de virilidad tradicional,

tampoco concuerdan con la respetabilidad heterosexual caribeña a la que alude la crítica Faith Smith. Justamente por esta razón, cabe detenernos un momento para discutir las implicaciones metafóricas del nombre de este personaje.

Su apellido, Conejo, alude directamente al animal que lleva el mismo nombre. Como se sabe, a los conejos se les asocia comúnmente con la cobardía, porque son roedores que se espantan fácilmente y que al sentir el peligro corren y se esconden. Asimismo, estos animales se reproducen constantemente, lo que alude a una sexualidad desbordada, ilimitada. Al nombrar a su personaje de esta forma, Montero nos recuerda que en América Latina, a los hombres que no siguen la trayectoria tradicional asignada a su género se les tacha de cobardes. También se les margina, especialmente si su traición de los valores tradicionales se junta, como es el caso de Agustín Conejo, con una profesión históricamente destinada a las mujeres (la enfermería). Por otro lado, el apellido Conejo es empleado para desestabilizar el hilo fundamental en el que se construye el personaje, es decir su fuerza y virilidad. Para un hombre que basa su relación con la mujer amada en la dominación, resulta un tanto irónico que esa valentía no se transfiera a nivel social.

Tomando en cuenta a un personaje como Agustín Conejo, quien a pesar de posar como un hombre viril y controlador acaba por revelar lo que la sociedad considera como lo opuesto de estas características —la homosexualidad pasiva—, podemos afirmar que la crítica de Mayra Montero en este episodio de la novela se dirige hacia la organización y división jerárquica de la masculinidad latinoamericana. Al intercambiar el papel de dominador por el de dominado, Agustín intercambia una masculinidad hegemónica por una subordinada, como la describe R.W. Connell. Así notamos cómo un hombre que anteriormente poseía el poder y control absoluto de su amante, se convierte, de repente en un sujeto subordinado que desea ser penetrado.

En este contexto es útil recordar los postulados Connell en cuanto a la masculinidad, porque la hegemonía de Agustín Conejo se manifiesta mayormente a nivel íntimo e indudablemente influye en sus inclinaciones sádicas. A través de la violencia y la dominación, él ocupa “the hegemonic position in a given pattern of gender relations” (76), y su comportamiento hacia Celia perpetúa “the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women” (77). A la luz de estas ideas, podríamos afirmar que tanto Mayra Montero como Mayra Santos-Febres dejan claro que la hegemonía masculina a nivel social, descrita por Connell, se manifiesta a nivel sexual a través del sadismo. Esta perversión, dicho en pocas palabras, puede ser socialmente construida, especialmente en sociedades con un gran historial de violencia como las caribeñas.

He afirmado anteriormente que al pedirle a Celia que lo penetre —y así someterse a ella— Agustín cambia su masculinidad hegemónica por una masculinidad subordinada. No obstante, es necesario destacar aquí que aunque durante el acto anal *per se* la sumisión de Conejo ocurre en relación a Celia, ya que hubo un cambio de roles entre ellos, a nivel simbólico el personaje subordina su masculinidad a la de otros hombres. Me refiero a los hombres heterosexuales. Según la teoría de Connell, la hegemonía se relaciona a la dominación cultural. Por ende, entre diferentes grupos de hombres se llegan a establecer lazos de dominación y subordinación, como por ejemplo entre los hombres hetero- y los hombres homosexuales. Para la crítica australiana, la masculinidad gay se encuentra en el último peldaño de la jerarquía de género: “Gayness, in patriarchal ideology, is the repository of whatever is symbolically expelled from hegemonic masculinity, the items ranging from fastidious taste in home decoration to receptive anal pleasure. Hence, from the point of view of hegemonic masculinity, gayness is easily assimilated to femininity” (78). Por consiguiente,

Agustín Conejo no pierde su poder solamente porque deja de maltratar a Celia, sino mayormente porque escoge un modo sexual que lo identifica con personas homosexuales, sin que él lo sea necesariamente.

Además de nombrar a su personaje “conejo,” otorgarle una profesión femenina y pintarlo como sádico en la cama, Mayra Montero dificulta aún más el proceso de encajar a Agustín en un bando u otro. Esto ocurre porque su masculinidad hegemónica es “recobrada” luego por las palabras de Celia, quien afirma que su amante fue, durante la penetración, “un hombre de palabra, que ni siquiera aquí se arredra, no se arrepiente, no retrocede cuando le digo que esto es solo el principio” (115). Más aún, según los comentarios de Celia, su amante no pierde el carácter viril (que anteriormente se manifestaba a través de la violencia) por dejarse penetrar:

Agustín Conejo ha sido honrosamente deshonorado, le informo que ya está toda adentro y lo oigo suspirar, me pregunta si le gusta y me contesta que no sabe, le digo entonces que lo quiero y desde el fondo desgarrado de su garganta, *ensartado y viril, furioso y trinco* como está en ese momento, me grita que por ahí viene lo suyo, que se está viniendo, amor, y que si no soy mala, si me lo bebo todo, si me la trago entera, entonces sí, entonces él también me va a querer. (116, acentuación mía)

Cabe preguntarnos, entonces, ¿por qué es necesaria la redención que hace Celia de su amante? No cabe duda que sus palabras le devuelven a Agustín Conejo el falo, representado simbólicamente en la imagen del pene artificial que ellos usan para que el acto pueda llevarse a cabo. Como se sabe, el falo es la representación simbólica del pene, y es el pene erecto lo que les ha conferido a los hombres poder y autoridad en la sociedad, así como el derecho de dominación sobre las mujeres. En muchas culturas, poseer un pene de gran tamaño se asocia a la superioridad masculina, superioridad que representa una fantasía cultural similar a la idealización del cuerpo femenino (Bordo 84-107).

Me detengo en los comentarios que Montero hace sobre el falo porque según Bordo, éste representa poder y el poder se constituye como la condición *sine qua non* para que el sadomasoquismo pueda manifestarse. Como lo comprueban la conexión entre las imágenes

violentas y la excitación sexual descrita por Krafft-Ebing, la agresividad animal asociada con el cortejo masculino observado por Freud, y la presencia de objetos empleados para lastimar y someter (ataduras, lazos, látigos; la navaja toledana en *Fe en disfraz* o la brújula en el cuento de Celia), todo acto sádico gira en torno al uso de la fuerza para conseguir el goce sexual. Este poder se manifiesta con la ayuda de un instrumento. Y el falo es, según Lynne Segal, lo que determina “the seemingly ineluctable bond between ‘male sexuality’ and power” (103). Es ilustrativo, por lo tanto, que a la misma hora que Agustín le entrega a Celia un pene “artificial,” él renuncia a su dominio en la esfera íntima.

Los dos amantes se pasan, literalmente, el poder de mano en mano, pero a nivel simbólico esta transferencia no es un acto pacífico. Así describe Celia el objeto escondido que le entrega Agustín: “un animal que aguarda envuelto en el papel del periódico, una reproducción tan exquisita, tan llena de venitas y detalles, que parece como acabada de rebanar en una riña callejera, una méntula gloriosa que se acerca” (115). La imagen sádica deja en claro que la soberanía masculina latinoamericana tiene que ser “amputada” del que la posee y que además resultará en derrame de sangre. Se trata de un proceso violento que rebasa los límites de la vida íntima para constituirse como una castración pública necesaria, si es que se quiere alcanzar una mayor equidad de género en todos los sentidos.

Como observamos en la escena citada anteriormente, el falo, además de ser una construcción cultural (o justamente por eso), es un ente transferible. Esto desestabiliza la fundación de la masculinidad basada en esencialismos biológicos, esencialismos que justifican la dominación masculina a nivel social. Es decir, a nivel de instituciones de trabajo, autoridades públicas como la policía, los tribunales o las entidades médicas, al igual que la organización familiar, los paradigmas de deseo, control y expresión de la sexualidad (Segal 104). Para Segal, esta configuración de dominación es condensada en el significado del falo, pero éste no es algo que los hombres puedan poseer. Dicho en sus palabras: “the phallus, as a

symbol, is not however, available for individual men to possess. It is that which they attempt to possess, or perhaps to reject” (104). La mujer latinoamericana, parece decirnos la autora, no solo puede tratar de acceder a este falo, sino que es muy capaz de manejarlo para ofrecer placer sin acudir a la violencia.

Sin embargo, acordémonos que Celia había encajado previamente en el modelo de la mujer sumisa, y si accede al falo es porque Agustín se lo permite. Su acceso a este nuevo rol puede concretarse solo porque Agustín saca provecho de esta transgresión. El que los dos hayan cruzado un límite sexual queda sin repercusiones positivas en sus vidas, porque los dos amantes siguen como antes. No hay transformación alguna y el límite entre dominado/dominador y mujer/hombre no cambia; éste sólo es transgredido temporalmente. Además, lo que esta escena también implica es que la mujer en Latinoamérica, para dejar de ser abusada, tiene que volverse hombre. Y cuando lo hace, dura poco tiempo. Es Celia misma quien le devuelve la antorcha a su amante, destacando no su propia participación en esta nueva exploración sexual, sino la capacidad de Agustín de seguir siendo viril. Ella, literalmente con el falo en la mano, continúa siendo una mujer sumisa, y Montero deja al lector la siguiente pregunta y desafío: ¿Está lista la mujer latinoamericana para enfrentar su liberación?

Siguiendo un hilo argumentativo paralelo, el deseo de Conejo de ser penetrado por el ano puede aludir a una homosexualidad encubierta. Esta lectura es apoyada por las sospechas del marido de Celia, a quien ni se le ocurría que su mujer lo estaba engañando con el enfermero, sino con el primo de ella, Mariano. Irónicamente, es Mariano quien resulta ser gay. De todas formas, como sostiene Ilan Stavans, en América Latina los *gays* han sido y siguen siendo oprimidos. Se les asocia con la enfermedad, la suciedad, viven de una manera marginal y representan “the other side of Hispanic sexuality: a shadow one refuses to acknowledge, a ‘they’ that is really an ‘us’” (57). Y no solo eso. Como bien nos recuerda

Emilio Bejel en *Gay Cuban Nation* (2001), la participación del hombre homosexual en los discursos nacionalistas ha sido borrada, porque tanto el homoerotismo como las transgresiones sexuales representan una amenaza para la nación moderna. El espectro de la homosexualidad, afirma Bejel, “has always haunted Cuban national discourse. Modern ‘homosexual identity’ owing to its rejections from most definitions of Cubanness, becomes necessary in delineating the limits of that discourse” (xv). Las mismas observaciones encontramos en el estudio *Tropics of Desire* (2000), de José Quiroga, quien arguye que el homosexual cubano ha sido excluido del cuerpo de la nación por ser considerado como un desecho, como lo no deseado o aceptado (11). Los ejemplos de esta realidad opresiva pueden notarse en las crónicas y novelas del chileno Pedro Lemebel, en la obra multifacética de los peruanos Jaime Bayly o Mario Bellatin o, claro está, en escritores anteriores como Reinaldo Arenas, Manuel Puig y Severo Sarduy.

Mayra Montero nos enseña, entonces, en la construcción del personaje Agustín Conejo, cómo por debajo de una fachada de virilidad y masculinidad —aquellas construidas junto a las naciones latinoamericanas modernas— podemos encontrar el espectro de la homosexualidad al que alude Bejel en su estudio. Al mismo tiempo, si bien los *gays* latinoamericanos han tenido una existencia reducida al miedo y a la necesidad de esconderse, también han sido víctimas de una disciplina que los orienta hacia la heterosexualidad, como puede ser el caso de Conejo. Esta “compulsory heterosexuality,” argumenta Connell tomando prestado el famoso término de Adrienne Rich, afecta también a los hombres, no solamente a las mujeres. Esto sucede porque “the male body has to be disciplined to heterosexuality. That means other bodies as well as one’s own” (104). Lo que *La última noche* logra evidenciar es justamente el componente violento de esta disciplina, aquélla que los hombres tienen que perpetuar sobre el cuerpo de las mujeres para demostrar y mantener su masculinidad hegemónica. Aunque en la mayoría de los casos esta violencia se convierte en sadismo, este

proceso tiene lugar con el acuerdo y la participación de mujeres como Celia. Ella rebasa muchas fronteras, no cabe duda —tiene un amante, no es la madre perfecta, seduce a un hombre negro en una isla y vive con él sus fantasías más ocultas—, pero a la hora de convertir sus transgresiones en algo más que una exploración sexual, falla por completo.

Si Agustín Conejo es, en efecto, homosexual, su permanencia en el closet no nos sorprende. Como hemos visto con la pareja Marina/Ángela, el Caribe no es un sitio en el que la afirmación de sexualidades alternativas sea fácil. En la introducción al libro *Sex and the Citizen: Interrogating the Caribbean*, Faith Smith pone en evidencia algunas de las razones que explican esta dificultad, especialmente porque esta zona geográfica fue nombrada como el sitio más homofóbico del mundo. De hecho, el idioma *creole*, por ejemplo, constituye para esta crítica “a repository for sexual slurs and sexual violence” (9). Dicho en sus palabras: “The continuing legacies of slavery, indenture and colonialism and the attendant threat to the integrity of the Caribbean (particularly nonwhite) body and psyche dictate that any departure from a wholesome, clean, straightforward sexuality would risk a return to the scene of colonial degradation” (10).

Muy a pesar de este contexto social opresivo, leer al personaje de Agustín Conejo como homosexual limitaría nuestro análisis. Lo digo sobre todo pensando en las palabras de R. W. Connell, quien demuestra que no hay un solo discurso que pueda definir lo que significa ser hombre: “Masculinity is not a coherent object about which a generalizing science can be produced” (67). Lo que sí es innegable es que la penetración anal de Agustín por Celia trae consigo un debilitamiento de su dominación, tanto física como verbal. En palabras de ella, “ahora no quería obligarme a nada” (113). Sorprendentemente, entonces, un acto asociado con la homosexualidad tiene el valor de disminuir la brecha entre dominación y sumisión, aunque sea solo por un rato. O al menos así lo presenta la autora en su novela.

A lo largo de este capítulo, he investigado los lazos que se establecen entre erotismo y violencia en dos novelas latinoamericanas recientes. Estas obras demuestran que el sadomasoquismo desencadena diversas preocupaciones que no siempre aparecen de manera explícita en la página impresa pero que están ahí, muy presentes. Si he dejado fuera las explicaciones psicoanalíticas de estos fenómenos —aunque indiscutiblemente es el discurso psicoanalítico el que “construye” estas dos perversiones— es por las siguientes razones.

Por un lado, ni Freud, ni Lacan ni el mismo Georges Bataille toman en cuenta al elaborar sus teorías las cuestiones raciales. Aunque la sexología surge cuando la colonización y la esclavitud atraviesan por su último auge, los tratados médicos y la sexología no abarcan temas como la sexualización de la mujer negra o el fetiche por la piel oscura que obsesiona a hombres como Martín.²⁰ En novelas como *Fe en disfraz*, sin embargo, Mayra Santos-Febres rellena estos huecos a la vez que nos recuerda lo siguiente: constituir el elemento pasivo (masoquista) en un contexto de violencia como lo fue la esclavitud, alude también a un proceso hegemónico de victimización, en el que el abusado/colonizado contribuye a su abuso/colonización. Sólo de esta forma se puede explicar por qué el masoquismo de Fe toma proporciones peligrosas que amenazan su vida, y por qué a Martín despellejarla le resulta una opción viable.

Por otro lado, el psicoanálisis ha recibido innumerables críticas del feminismo. Simone de Beauvoir lo juzga duramente por considerar la sexualidad como algo irreducible, Eva Fíges lo critica por asociar a las mujeres con la vida familiar y Karen Horney pone en cuestión la ortodoxia freudiana en el terreno de la sexualidad femenina (López Pardina y Oliva Portolés 17-18). En lo concerniente específicamente el sadomasoquismo, es difícil

²⁰ Una prueba irrefutable de esta obsesión es la costumbre del protagonista de entrar a sitios web pornográficos especializados en mujeres negras, justo después de hablar por *skycam* con su prometida: “Pezones oscurísimos, talles cortos, piernas largas que culminaban en nalgas amplias y redondas. En mi pantalla, las imágenes de Agnes eran suplantadas por vetas rosadas que surgían de entre pelos negríssimos y ensortijados. Las chicas gritaban que se las clavaran, Yo me venía como un animal sobre el teclado, transportados por sus vetas como una visión” (39).

argumentar hoy que el sujeto acepta la tortura o la muerte con tal de obtener la aprobación del padre, tal como lo notamos en Freud y Lacan (Rangel 37-43). Jessica Benjamin invierte este paradigma sosteniendo que el/la masoquista busca la identificación y luego la diferenciación de la madre (281-82). La esclava, sin embargo, en su condición deshumanizada de objeto sexual, no tiene en sus manos ni su vida ni su muerte.

En cambio, lo que si revelan obras como *Fe en disfraz* y *La última noche que pasé contigo* es que cualquier interacción erótica encierra la posibilidad de convertirse en una lucha. El sadomasoquismo, por tanto, sirve como herramienta para poner al descubierto la característica “sádica” de la historia del Caribe, en donde a la violencia física se le ha juntado una violencia menos visible, simbolizada por el proceso de blanqueamiento de la población afrodescendiente.

Finalmente, es necesario apuntar también algunos aspectos negativos implícitos en la erotización de la violencia. ¿Es ético perpetuarla a través de obras como las que he discutido aquí? Si aceptamos que la literatura engendra arquetipos, es indiscutible que, por lo general, a la mujer le sigue tocando el papel de masoquista, a pesar de que esta tradición literaria empezó con un hombre desempeñando este papel.

CAPÍTULO CUATRO: PERVERSIONES DE LA MIRADA

De los quince ensayos reunidos en un volumen reciente de la revista *Romance Notes* (2014), dedicado a la literatura escrita por autoras mexicanas en el siglo XXI, seis analizan temas relacionados con la mirada y el cuerpo. El voyerismo, parecen proclamar entre líneas tanto las novelas en cuestión como también el creciente interés de la crítica hacia tales obras, se está convirtiendo en una preocupación esencial de la literatura latinoamericana actual.

Hay de todo en estas novelas y cuentos. Observamos, por ejemplo, necrovoyerismo, necrofilia y abyección en el sentido kristeviano, como se nota en *Rimel* (2013) de Karla Zárate (Prado G. 22); o exhibicionismo, como en el caso de *Señorita Vodka* (2013) de Susana Iglesias, donde una bailarina de tubo convierte a los lectores en segundos mirones y “conforma una poderosa totalidad en ese espacio tiempo de su actuación” (Cázares H. 29). Siguiendo por un camino paralelo, en *Vapor* (2004), de Julieta García González, el lector se enfrenta a un hombre obsesionado por una mujer obesa a quien espía en la sauna, obsesión en la que sin embargo, “el placer de la mirada se transforma en el principio del dolor” (Domenella 152).

Además de estos tres ejemplos mexicanos, diversas obras publicadas recientemente por autores latinoamericanos desarrollan temas similares. La puertorriqueña Johanny Vázquez Paz, por ejemplo, emplea el voyerismo para explorar intimidades cotidianas en *Querido voyeur* (2012), mezcla de microrelato y poesía. El peruano Santiago Roncagliolo pinta en su novela *Pudor* (2004) a una ama de casa que recibe diariamente misivas eróticas de un admirador que la observa constantemente. Y sólo al final de la obra nos enteramos que las cartas se las escribe ella misma. Observamos aquí un voyerismo fingido, prueba indiscutible tanto de la insatisfactoria vida sexual de la protagonista, como también de su imposibilidad de existir y habitar un espacio fuera de la mirada masculina.

Fernando Ampuero, también peruano, cuenta en *Putu linda* (2006) la historia de un joven cuyo voyerismo se manifiesta, irónicamente, a nivel auditivo. En esta novela, Luis Alberto quiere ser escritor y le pide a una prostituta que le confiese sus aventuras sexuales. La mujer acepta el reto, ya que le daba igual “mover el poto que la lengua” (19). En lugar de relaciones sexuales, Luis Alberto paga por la narración de la protagonista y su deleite, al igual que el de los lectores, surge porque nos convertimos en *voyeurs* de varias escenas transgresivas. Hablo de actos que abarcan desde el incesto y la pedofilia, hasta escenas orgiásticas que protagonizan altos dignatarios del fujimorato. Más allá de ser una simple narración de alto contenido erótico, una novela como *Putu linda* denota la preocupación constante de los escritores peruanos por ficcionalizar la turbulenta historia de su país, tejiendo puentes entre los sectores marginados de la sociedad y las capas más altas de la clase política.

El hilo conector entre todas estas obras que acabo de mencionar es el placer que sienten los personajes al mirar a otros o dejarse mirar. A veces, este goce se manifiesta de forma patológica, como ocurre en *Rimel*, donde el personaje diseña varios cadáveres y animales; en otras ocasiones, en cambio, el voyerismo está abiertamente ligado a la intimidad y la sexualidad, tal como lo vemos en *Vapor* o *Querido voyeur*. En *Señorita Vodka* el exhibicionismo rebasa la necesidad de la protagonista de seducir a los hombres para convertirse al mismo tiempo en escape y método de conectarse con el mundo del cual trata de huir. Además, hay obras que intentan yuxtaponer el arte de narrar al arte de mirar. Estas obras tienen el propósito abierto de convertir al lector en mirón, como ocurre en la ya mencionada *Querido voyeur*, donde la autora nos invita a “fisquear por la mirilla...” (9). En tales ocasiones, la obra misma se transforma en objeto exhibido. De hecho, en *Putu linda* el escritor cobra una función facilitadora o reveladora: es él quien le quita el velo a diversas realidades sociales que de otra forma quedarían escondidas, mientras que la prostituta sigue relegada a su lugar marginal.

En este variado abanico de obras que abordan el voyerismo y el exhibicionismo, ¿podemos trazar con exactitud una definición de esta perversión? Ahora que el desarrollo de las redes virtuales amenaza con convertirnos a todos nosotros en *voyeurs*, y pensando en la historia de más de un siglo de la cinematografía, ¿acaso es legítimo hablar de la persona que mira como si fuera un perverso sexual?

Susan Bordo arguye en *The Male Body* (1999) que debido al consumismo y la industria publicitaria, nos enfrentamos hoy día a lo que ella denomina como “the cultural permission to be a voyeur” (170). Algo parecido advierte Enrique Serna, cuando sugiere en uno de sus ensayos que esta industria del deseo hace que la libido esté “exhausta y sobreexcitada” (29). Por su parte, Juan Villoro nos recuerda que “el exhibicionismo rige todas las formas de representación” (196), específicamente en lo que concierne a la mediósfera, lugar “donde ocurre la mayor parte de nuestra vida” (197). La idea de transgresión, continúa Villoro, es esencial para el funcionamiento del erotismo, pero este erotismo ya no puede ser asociado al cuerpo desnudo, porque la sociedad ha democratizado los deseos y la sexualidad, despojando de todo misterio a nuestra vida íntima (196-97). En este contexto en el que los lectores nos convertimos en *voyeurs* dentro y fuera del proceso de la lectura, surgen las obras que acabo de mencionar, y también las que analizo a continuación.

Estudio en este capítulo varios relatos y una novela corta de escritores nacidos en México, Cuba y el Perú, no solo para dar prueba del gran interés por esta temática a lo largo del continente, sino también porque cada uno de ellos muestra un acercamiento diferente a tal temática. Juan García Ponce, por ejemplo, es el voyerista por excelencia de las letras mexicanas, tanto así que los críticos han dedicado estudios enteros a la “poética” del *voyeur* presente en sus escritos. Y tiene sentido. Su narrativa invita al deleite y a la contemplación de los cuadros vivos que el autor pinta con palabras, fusionando el horizonte entre los lectores y

el narrador (Buendía 77). El cuento que aquí analizo se titula “Ninfeta” y forma parte de la colección *Cinco mujeres*, publicado en 1995.²¹

Sigo con Claudia Guillén, escritora mexicana cuyo relato “Un día con Stella” (*Los otros*, 2009) contradice el arquetipo de la mujer como objeto pasivo de la contemplación masculina, promovido en la narrativa de García Ponce. Justamente debido al exhibicionismo activo de la protagonista, este relato ofrece una bienvenida alternativa al erotismo ortodoxo, en tanto que contradice el modelo activo/hombre, pasivo/mujer tan presente en la mayoría de los actos voyeristas (Mulvey 19).

En el área del Caribe hispano analizo las funciones de la mirada en el relato “Un loco dentro del baño,” de la escritora cubana Ena Lucía Portela. Aunque actualmente reside en Cuba, Portela es una escritora de condición “muy ‘trashumante’” (de Maeseneer and Bustamante 397) y forma parte de un grupo de escritoras “novísimas y rarísimas” (Santos 195). Toda la colección *Una extraña entre las piedras* (1999), de donde proviene el relato, emplea la analogía *voyeur*/lector para legitimar la literatura homoerótica, tema que exploro también en la última obra que aquí incluyo. Me refiero a la novela corta *El goce de la piel* (2005) del peruano Oswaldo Reynoso, donde se explora el intercambio *voyeur*/exhibicionista entre varios hombres. Esta historia cuyo narrador/protagonista aguarda una homosexualidad que no llega a feliz término, constituye un contrapunto con las demás obras discutidas en este capítulo.

Me interesa, sobre todo, explorar la calidad de la mirada voyerista (de dónde surge, hacia qué y quién se dirige y si conlleva la etiqueta de perversión según los límites sociales descritos en la narración). Para conseguirlo, tomo en cuenta los postulados de Susan Bordo, quien arguye que los hombres y las mujeres están socialmente condicionados a negociar la

²¹ En el primer capítulo también he analizado detenidamente el relato “Un día en la vida de Julia,” de la misma colección.

mirada de forma diferente. Se refiere, entre otros temas que discuto a continuación, a que la desnudez no es la misma en un hombre que en una mujer, que no siempre se emplea el cuerpo desnudo para cautivar y complacer, y que los usos de la mirada y el placer son distintos en los hombres y en las mujeres debido a la formación social que regula el comportamiento (173).

La mirada “novísima y rarísima”: Ena Lucía Portela

La crítica Lidia Santos hizo en 2005 una evaluación de la narrativa cubana reciente escrita por mujeres, e incluyó en este grupo a varias autoras cuyas miradas identifica como “novísimas y rarísimas” (195). Para Santos, autoras como Zoé Valdés, Marilyn Bobes o Anna Lidia Vega Serova luchan por abrirse espacio en un campo masculino, y sus personajes femeninos contradicen los esencialismos de género y clase social. Opina, además, que en cuanto a la tarea de deconstruir tales estereotipos, la más radical ha sido Ena Lucía Portela, quien a pesar de su juventud (nació en 1972) ha sido galardonada en su país e internacionalmente (200).²² Sin duda, dichos reconocimientos prueban que Ena Lucía Portela se desempeña con igual destreza tanto en la novela como en el cuento. Sus obras agregan una voz importante al creciente *corpus* de la narrativa sobre el *Período Especial* escrita por mujeres, obras que se caracterizan por “edgy, ironic, no-holds expressions of daily struggle, desire, violence, and insanity, set against a backdrop of the chaotic, crumbling Cuban capital” (Christian 186).²³ Esto es lo que observamos en *El pájaro: pincel y tinta china* (1999), *La*

²² Ena Lucía Portela ha recibido a lo largo de su carrera una gran cantidad de premios. Recibió el Premio Juan Rulfo en 1999, el Premio Jaén de Novela en 2002 y el Premio de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba en 1997, entre otros (Santos 195-200).

²³ El *Período Especial* designa la crisis económica en Cuba después de la caída del bloque comunista en 1989 y que el régimen totalitario bautizó como “Período Especial en tiempos de paz” (Yulzarí 258). Como se sabe, durante esta época se agudizan la pobreza, el hambre, al igual que el proceso de decaimiento de la capital cubana, temas que resurgen inevitablemente en la producción literaria y artística cubana a partir de los años noventa. Aunque Santos emplea el adjetivo “novísima” para describir el arte narrativo de Portela, éste no ha de confundirse con la generación en la que se coloca a la cubana: “These are the designated *posnovísimas*, and their

sombra del caminante (2001), o las colecciones de relatos *El viejo, el asesino y yo* (2000) o *Alguna enfermedad muy grave* (2006), donde la autora reescribe el imaginario nacional y da cuenta de “las actuaciones cotidianas de un país invisible en los medios de difusión monopolizados por el poder” (Cuesta 27).

A la vez, en cuentos como “Una extraña entre las piedras” de la compilación homónima publicada en 1999, el lector atestigua una profunda reflexión sobre la escritura femenina, la mirada lésbica y la transnacionalidad, y el proceso creativo desafía las posturas monolíticas y homogéneas de la subjetividad cubana pos-revolucionaria (Dorado-Otero 14). El cuento que aquí discuto, “Un loco dentro del baño,” también forma parte de la misma colección y ficcionaliza con detenimiento al acto de mirar, con escenas de humor y atrevidas incursiones metaficcionales. No en vano anuncia lo siguiente la Editorial Letras Cubanas en la contraportada del libro: “Los personajes de *Una extraña entre las piedras* son sutilmente exhibicionistas. Se saben contemplados y necesitan vivir en la contemplación.”

Este, de hecho, es el caso del personaje denominado simplemente E, quien modela desnudo para un fotógrafo principiante en “Desnuda bajo la lluvia,” el tercer relato de la colección. En esta dinámica que le permite a la autora establecer varios vínculos con el arte fotográfico, resalta la necesidad de la muchacha de ser mirada y la obsesión de Bruno, el fotógrafo, por capturar un erotismo que la sonrisa infantil de ella obstruye a todo paso. Hablando de estas imágenes que según Bruno se ven “fatal” (51), la persona que narra esconde entre líneas lo que podríamos identificar como el lema de toda la colección. La voz —obsérvese el empleo del “nosotros”— afirma: “no ignoramos que no existen oraciones capaces de justificar una imagen visual. Ésta, o habla por sí misma o se va al carajo” (51). Se hace referencia aquí a la capacidad sinestésica de la narración bien lograda —y que

writing, characterized by its powerful and conspicuous creativity, is inscribed in a transgressive and destabilizing poetics that burst into play in the novels, and story and essay collections from the ‘90s onward” (Campuzano 12).

representa justamente lo que trata de conseguir el ojo voyerista del fotógrafo. Al final del relato, Portela honra este lema cuando revela el misterio detrás de la sonrisa de E, valiéndose de otra fotografía:

Bruno se acerca a la lámpara y lo que ve lo sobrecoge. La luz hace saltar implacable ante sus ojos (acostumbrados, como supondrás, a toda clase de juegos y locuras) a E tendida, completamente desnuda, con el cuerpo de frente, los brazos detrás de la cabeza y una rodilla flexionada lo suficiente como para que se vea el lunar en el muslo y aún más. Graciosa, sonriente, una pequeña reina ya segura de su poder... a los siete u ocho años. (63)

No obstante la renovación del lenguaje literario en “Desnuda bajo la lluvia,” y del tratamiento del cuerpo femenino sometido a la mirada del hombre y su sensibilidad artística (Calzadilla Capote), difícilmente podríamos definir la actitud de Bruno como voyerismo, a la manera de perversión sexual. En cambio, la autora sí desarrolla este hilo temático en “Un loco dentro del baño,” relato protagonizado por una joven que inicialmente se revela como una *voyeuse* al pie de la letra, en lo que concierne a las demarcaciones clínicas de esta perversión.

Como demuestro a continuación, Ena Lucía Portela dialoga con teorías psicoanalíticas y de género, para luego cuestionarlas y desbaratarlas. La autora logra de tal forma quitarles a varias transgresiones sexuales el estigma que conllevan, valiéndose paradójicamente, de la ficcionalización de otras perversiones como en este caso el voyerismo. Analizo el relato “Un loco dentro del baño” dentro del marco mayor de la colección entera, valiéndome de los postulados de Freud y Laura Mulvey en cuanto al voyerismo, y utilizo también las teorizaciones de Jeremy Hawthorn sobre el lector como *Peeping Tom*. Asimismo, me refiero a los cuentos de la colección como “textos integrados,” siguiendo los postulados de Pablo Brescia y Evelia Romano. Lo hago para recalcar que el voyerismo en “Un loco dentro del baño” es una herramienta que la autora emplea para normativizar la más condenada al ostracismo entre todas las transgresiones sexuales: la homosexualidad. Me refiero, por supuesto, a una homosexualidad que en Cuba se manifiesta de una manera ambivalente y con hesitación en la época de transición entre una economía socialista y una creciente orientación

hacia el mercado (Quiroga 11). Este es el contexto que caracteriza al *Período Especial*, tan marcado por la homofobia y la discriminación de la homosexualidad por ser considerada como amenaza y abyección de la nacionalidad (Bejel xiv-xv).

En “Un loco dentro del baño” Chantal pasa varias horas vigilando a un compañero de escuela, un ávido lector en la biblioteca escolar, en una ciudad no nombrada que bien podría ser La Habana. Entrada la noche, Danilo, el vigilado, disfruta de furtivos encuentros con el encargado del recinto, lo que aumenta aún más el placer de la muchacha. Por su parte, los dos amantes se contemplan el uno al otro. En medio de este juego de miradas, la autora introduce a un personaje secundario en la última parte del relato: una mujer transeúnte que pide permiso para usar el baño del edificio. De pronto, ella se topa con el bibliotecario masturbándose, quien se mira en el espejo y de paso le guiña el ojo a la *impromptu voyeuse*. Ofendida, la mujer sale a dar voces de lo sucedido, pero el búho que habita los techos de la escuela la ataca, imagen que resulta en un “híbrido y espectacular revolcón estilo Laocoonte” (27). Después de este punto culminante que Chantal presencia desnuda detrás de una columna, la pareja de homosexuales rescata a la desconocida de las garras de la bestia y se dirige hacia el baño “donde los esperaba, como tantas veces, su otro cómplice” (29). La protagonista los sigue, “alucinada” (29).

¿Qué es, propiamente dicho un *voyeur*, o *voyeuse* en este caso? Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001), el voyerismo es la actitud propia del *voyeur*, siendo ésta o éste alguien que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas (2319). La definición parece muy limitada, sin embargo, especialmente si recordamos, junto con Freud, que hasta cierto punto la vista es indispensable para cualquier acto sexual. Dice el psicoanalista: “Visual impressions remain the most frequent pathway along which libidinal excitation is aroused” (22). Por otro lado, el *Diccionario de Psicología* (1980), firmado por el

médico C. Genovard Rosselló, identifica el “disfrute” como “satisfacción sexual” que produce la contemplación del cuerpo desnudo u otras actividades de tipo erótico (280).

A primera vista Chantal encaja dentro de esta definición, especialmente porque hacia el final del cuento cuando se esconde detrás de una columna, ella misma está a punto de masturbarse, “sólo vestida a estas alturas por las sandalias y el improvisado gorro frigio” (24). Antes de esta escena, cuando el ritual voyerista que dura “noche tras noche” está a punto de comenzar, el narrador escribe que “ella se estremecía y allí, agachada, pensaba que no podía haber nada más excitante que atisbar en secreto las divagaciones de un joven aprendiz que se creía a salvo de los intrusos. Nada más delicioso que violar impunemente la inefable soledad del lector” (12).²⁴ Es decir que Chantal no espía solamente a Danilo, sino que a través de los ojos del joven espía también sus libros.

He aquí la verdadera transgresión de la protagonista. Para parafrasear un famoso estudio de Roland Barthes, Chantal transforma, literalmente, el placer del texto en placer sexual. Sin apuntar con el dedo, sino de una manera mucho más sutil y a través de la voz de su personaje, Portela sugiere: tú me lees, tú también eres un/a perverso/a. Si seguimos este razonamiento, el acto de leer es tan transgresor como el voyerismo, porque también nos permite entrar a un mundo íntimo al cual de otra forma no tendríamos acceso.

También las teorías de Freud nos son útiles aquí, puesto que asemejan el acto de mirar con el acto de tocar. Según Freud, ninguno de los dos puede ser catalogado como una perversión, “provided that in the long run the sexual act is carried further” (22). En el caso de nuestra *voyeuse*, no podemos saber con certeza si este postulado de Freud se cumple, debido al final incierto. ¿Qué ocurrirá después que la protagonista sigue a la pareja homosexual al

²⁴ Hablo de un narrador porque en la única nota a pie de la página la voz narrativa se reconoce como masculina. Refiriéndose a la arquitectura del lugar en donde ocurren los hechos, señala: “No incluyo aquí un croquis de la planta del edificio, como hacen otros narradores cuando consideran que la distribución del espacio resulta clave para la comprensión de la anécdota, pues en primer lugar, *soy un pésimo dibujante* y, en segundo, esta historia no tiene no tendrá jamás un sentido, por muchos gráficos que se le añaden” (24, mi énfasis).

baño? ¿Abandonará finalmente su posición de *voyeuse* y se reunirá con los demás personajes en un acto sexual *per se*? ¿O los seguirá espionando, ampliando esta vez su óptica, una óptica que evolucionará desde Danilo/lector y Danilo/homosexual, hasta la posibilidad de cualquier otro tipo de interacción? La protagonista es posiblemente, nos sugiere el final abierto del relato, poseedora de una mirada que no discrimina. En este sentido, Chantal representa un nuevo arquetipo de ser humano: las diferentes manifestaciones sexuales que encuentra en su camino se constituyen no como alternativas a su “verdadera” inclinación, sino como ramificaciones naturales de una de ellas: el voyerismo.

Lo que podemos afirmar con certeza es que a primera vista Chantal representa un caso típico de *scopophilia*, es decir que siente placer al mirar. Según la teoría freudiana, el placer de mirar o la *scopophilia* se convierte en perversión si se cumple una de las siguientes tres condiciones, enumeradas en *Three Essays on the Theory of Sexuality*: “a) if it is restricted to the genitals, or b) if it is connected to the overriding of disgust (as in the case of *voyeurs* or people who look at excretory functions), or c) if, instead of being *preparatory* to the normal sexual aim, it supplants it” (23). Aquí está el toque de queda: Chantal, por lo menos según esta definición, no es una perversa, porque no cumple con ninguna de estas condiciones.

Vayamos por pasos. En primer lugar, no cabe duda de que la *scopophilia* de Chantal no se limita a las zonas genitales de los dos hombres a quien espía. Muy al contrario, en el texto se hace hincapié en “la silueta imprecisa de Danilo, inmerso como un escolástico en la lectura” (11), en su mirada que “viajaba interminable, soñadora” (11), o en los dedos, que el muchacho se “pasaba por la frente como para alejar un rizo escapado de la cola” (12). Por otro lado, aunque las interacciones entre Danilo y el encargado del recinto que Chantal espía aluden directamente al sexo oral, vale la pena detenernos en cómo se describe esta escena:

Entretanto Danilo, con el gesto sublime de quien invita a los dioses, le ofrecía al adefesio algo que se parecía a un plátano. El muchacho, por esta y otras acciones en esencia similares —también acariciaba con veneración las mejillas del adefesio, besaba sus manos y se metía uno de sus dedos en la boca para chuparlo a más y mejor

como se tratara de un pirulí—, volvía a ser el héroe de Chantal, el protagonista indiscutible de esta historia, el más loco de todos nuestros locos. (19)

Según Roland Barthes, en el ya aludido *Placer del texto* (1974), leer a Sade es placentero porque su lenguaje encierra rupturas y choques. Entre estos artificios que el Marqués cultiva en su prolífica prosa, Barthes enumera lo siguiente: juntar lo noble y lo trivial, emplear neologismos pomposos, o crear mensajes pornográficos que “se moldean en frases tan puras que se las tomaría por ejemplos gramaticales” (13). Algo similar ocurre en la escena que acabo de mencionar y que nos impide clasificar a Chantal como perversa, bajo la primera regla de Freud.

El gesto trivial de comer un plátano es asociado a una invitación a los dioses, lo que en torno le confiere al sexo oral un toque religioso. Comerse aquel plátano, evidente eufemismo para el órgano sexual masculino, es entonces un gesto similar a un ritual. Al mismo tiempo, el mensaje pornográfico merodea bajo una frase compleja que enumera, como para enfatizar el carácter repetitivo de la escena en cuestión, todos los pasos de este ritual: acariciar, besar, meter los dedos en la boca y chupar. Así se traza en “Un loco dentro del baño” la demarcación entre un lenguaje “prudente, conformista” (Barthes 13) que promueven la escuela y el buen uso y “otro *límite* móvil, vacío (apto para tomar no importa que contornos) que no es más que el lugar de su efecto” (Barthes 13). Si a todo esto agregamos que la protagonista se relaciona con la escena como si fuera una ficción, provista hasta de un héroe loco, Chantal no es más que una lectora como todos nosotros.

El lector como *Peeping Tom* se revela, por lo tanto, como otro eje fundamental del relato. Pensemos entonces en lo siguiente. Si la protagonista disfruta de contemplar imágenes homoeróticas, el que haga lo mismo como *voyeuse*/lectora, tiene varias connotaciones. Antes de continuar con esta idea, sin embargo, es necesario explicar más a fondo en qué me baso cuando identifico a Chantal (la lectora) con el término de *Peeping Tom*, porque es aquí donde

la lectura y la sexualidad convergen para que se alcancen dos metas: des-pervertir la literatura homoerótica y legitimarla como una fuente de placer para el lector.

Según Jeremy Hawthorne, “peeping into windows and listening at the keyhole” (28) son las actividades definitorias del *voyeur* y del espía. En su estudio sobre algunas de las obras maestras de la literatura inglesa y del cine clásico de Hollywood, el crítico parte de la premisa que al ser lectores y espectadores nos convertimos todos en *Peeping Toms*. Tenemos acceso, por ende, a un mundo íntimo, el mundo de los personajes y sus acciones, sin que éstos sepan que lo estamos haciendo, y sin que nosotros podamos interactuar con los autores de estas obras.²⁵ En un libro el lector busca jugar a ser *voyeur* sin que lo descubran, sin tener que dar la cara, porque las mismas acciones en la vida real serían castigadas por la sociedad:

This, after all, is an essential part of what the common reader looks for in novels: the ability to play the voyeur without fear of discovery or of recrimination, and without experiencing even the remotest pangs of guilt... an absolutely crucial pleasure that readers of novels look forward to is precisely what my quotation from Austen provides: the pleasure of gaining access to the private thoughts, feelings and beliefs of the characters we read— an activity for which we would feel extensive shame if caught doing it in the real world by reading a private letter or a diary, or eavesdropping on a private conversation. (28)

Volviendo al hecho de que Chantal disfruta de ver escenas homoeróticas y pensando en los postulados de Hawthorne, es evidente que el cuento se inscribe en un proceso de certificar y normalizar este tipo de escritura homoerótica, secreta y prohibida, a través de la mirada, justamente porque la narración involucra a los lectores a través de un personaje que actúa como *voyeuse*/lectora. A primera vista, su mirada parece la de una perversa, pero a lo largo del relato y específicamente al final, ésta abre una infinidad de posibilidades sexuales. Lo digo no solo porque Danilo y el “adefesio” están a punto de juntarse con el bibliotecario que se masturba en el baño, sino también porque en tal lugar existe un espejo que devuelve la mirada a todo lo que en él se refleja.

²⁵ En su estudio, Hawthorne se refiere a textos cerrados, no a ciertos textos posmodernos en los que su teoría se aplicaría de forma más difícil (3).

En este espejo nos reflejamos nosotros, los lectores. Así nos deja Portela al concluir el relato: con la mirada suspendida en el aire, acompañada por una invitación de seguir el camino. Teniendo en cuenta que “Un loco dentro del baño” abre también la colección, al lector se le invita a seguir leyendo aquello que desde fuera parece desconocido, peligroso y más que nada: desenfrenado y promiscuo. Bien lo había advertido el personaje que actúa como mirona accidental, quien buscando cumplir con sus necesidades físicas se topa con que estas necesidades incluyen también el sexo solitario. Según ella, el bibliotecario que se masturba se restregaba “la cosa con las dos manos,” estaba “flaco, huesudo, medio calvo y parece un cura” (25). El bibliotecario es descrito como “muy asqueroso,” “loco,” y cometedor de una “sinvergüenzura” (25).

En este contexto, el espejo del baño funciona para redirigir la trayectoria de esta mirada. El voyerismo, que es un acto unidireccional, se convierte aquí en un intercambio que abre nuevas posibilidades de conocimiento, porque ni el que mira ni aquello que se mira tienen una posición estática. En otras palabras, la escena se repite en el espejo y los lectores, como la transeúnte, nos vemos obligados a tomar una decisión: salir corriendo o seguir mirando. En lo que concierne el proceso de lectura, aquí vemos cómo este tipo de literatura requiere de un lector activo, que quiera indagar más en aquello que se narra.

En esta interpretación tomo en cuenta las implicaciones simbólicas del espejo, porque en términos simbólicos el espejo es un “elemento de autocontemplación relacionado con el mito de Narciso” que suele considerarse “emblema de la verdad,” además de funcionar como “puerta de acceso ‘al otro lado’ del hombre” (Escartín Gual 135). Si aceptamos esta asociación, aquello que se presencia en el espejo del baño/clóset no es más que un proceso de autoconocimiento, revelando a la vez verdades ocultas. Implícitamente, existe la posibilidad de que el mundo se refleje allí en toda su belleza (o fealdad) narcisista. Y este mundo incluye

al bibliotecario que se masturba, a la pareja de homosexuales conformada por Danilo y el “adefesio,” y por supuesto a Chantal.

Debido a que a los lectores se nos devuelve el vector de esta mirada, lo que presenciamos (voyerismo, homosexualidad, masturbación, etc.) deja de ser el objeto que observamos y se convierte en sujeto poseedor de ojos propios, un ente separado e independiente (que a la vez nos observa). Con la ayuda del espejo, a nosotros también se nos mira. He aquí una de las propuestas de Ena Lucía Portela en cuanto a la liberación *gay*. Paradójicamente, para que el ser homosexual reafirme su condición de sujeto, hay que tratar a la homosexualidad en el mismo plano que cualquier otra manifestación sexual. La homosexualidad misma debe mirarse en el espejo, pero no a solas, sino en el mismo caleidoscopio de posibilidades sugeridas por la presencia allí del bibliotecario que se masturba y por la mirada curiosa de Chantal.

En vez de hacer que Chantal —y el lector— salga del baño —espacio que funciona como un clóset—, el relato atrae al sujeto heterosexual en ese clóset que Eve Kosovsky Sedgwick reconoce como “the defining structure for gay oppression in this century” (71). Si bien la salida del clóset es vista por lo general como un acto liberador — porque significa una inclusión en el espacio mayor de la sociedad—, Portela sugiere aquí que la homosexualidad no debe cambiar de sitio, que el lugar que habita es mucho más amplio, y ofrece más vías de goce que el mundo de Chantal. Si ampliamos el espacio del clóset, si leemos entre líneas, tal vez éste no sea tan cerrado y restringido. Y eso puede ser liberador.

Sin embargo, recordemos que el relato termina de forma abierta. A la protagonista se le describe de camino al baño y no adentro, mientras que a los dos hombres “los esperaban, como *tantas veces*, su otro cómplice” (29, mi énfasis). En otras palabras, aunque la escritora sugiere una integración de la heterosexualidad en el baño/clóset, esta integración es inseparable del signo de la duda, y el final puede interpretarse como un reto al lector:

¿entraremos o no? ¿Y si lo hacemos, nos quedamos a pesar de vernos en el espejo? El espejo, por supuesto, nos obliga a la autocontemplación, nos recuerda nuestra propia humanidad y a la vez nos deja entrever nuestras diferencias. ¿O salimos corriendo como la transeúnte, “con cara de pánico tan tremenda que parecía una fugitiva del infierno” (10), lanzando invectivas a nuestro paso? Las preguntas que quedan sin respuesta son importantes en tanto que desestabilizan el conocimiento adquirido antes de ingresar al texto literario. Y así el texto consigue lo que buscan muchos textos *queer* de los últimos años: poner en tela de juicio la heteronormatividad, los patrones hegemónicos, las normas, los centros, porque demuestra que las sexualidades que difieren de la heterosexualidad no son “just another, optional ‘lifestyle’” (de Lauretis iii). Al mismo tiempo, a través del constante y dinámico juego en el que invita al lector, Portela nos enseña que “Becoming queer is just that: a constant becoming, a constant transformation... a chameleon-like refusal to be caged into any prescribed category or role” (Morris 279).

Volviendo a Freud y a su segunda condición para que la *scopophilia* se convierta en perversión, ésta debe sobrepasar el sentido de asco. Aquí no se da el caso. Lo que sí se desarrolla de forma particular en este relato es el sentido de peligro y cacería inherentes en las acciones de la joven. Veamos las siguientes citas: “De esa manera subrepticia, como jugando al gato y al ratón, a la planta carnívora y el insecto... Chantal se había movido desde el fondo de un aula polvorienta” (11). Cuando durante este ritual existe la posibilidad de que la vean, la protagonista piensa que “era el momento de mayor peligro. Era emocionante como un *thriller*” (13). Finalmente, para seguir con “la magia de su cacería” (15), la joven emprende el camino hacia el baño, enfrentando el peligro de ser descubierta.

Un tópico literario bastante conocido es el *venatus amoris*, o la caza de amor que, como se sabe, aparece frecuentemente en la literatura. Más pertinente, sin embargo, es su significado en la mitología griega, en donde “la caza y el erotismo establecen una serie de

relaciones” (Escartín Gual 89). En estos mitos, “el mundo de la caza acoge formas de sexualidad desviadas, ajenas al matrimonio,” además de ser un refugio para los seres humanos que “rechazan las uniones heterosexuales o legalizadas” (Escartín Gual 89). Entre tales personajes se encuentran Atalanta, virgen cazadora horrorizada por el matrimonio, o Artemis/Diana la Cazadora (Escartín Gual 89). Ésta, al sentirse mirada por Acteón mientras se baña lo convierte en ciervo, mito que según Maritza M. Buendía “condensa la poética del *voyeur*” (131). Bajo esta lente podemos leer a Chantal como un personaje que rechaza la heterosexualidad, a pesar de tomar como objeto de su mirada a Danilo. Al mismo tiempo, ya que disfruta de ver escenas homoeróticas, se le puede suponer como homosexual o bisexual. No obstante, es necesario establecer aquí que en ningún momento su orientación es cuestionada, restándosele importancia. En otras palabras, si el relato funciona para legitimar el homoerotismo, esto no quiere decir que Portela se dirige solamente a los lectores heterosexuales. Las verdades reflejadas en el espejo del baño son para *todos* los lectores. Y esto, por supuesto, incluye a una serie de variantes sexuales tan legítimas como la heterosexual, porque su relato combina el mito, el humor y lo perverso con la capacidad de chocar, siendo todas estas cualidades formas en las que es posible alcanzar lo que Mary Aswell Doll llama “queering the gaze” (289-87).

Lo importante de describir escenarios voyeristas empleando un tópico como la caza, es que la protagonista aparece en posiciones estáticas seguidas por momentos de movimiento intenso. Dicho de otra forma, Chantal se mueve al paso de su mirada, la mirada aguda de una cazadora. Este movimiento mirada/cuerpo al unísono le provoca tanto placer como las mismas escenas entre Danilo y su amante. Contradiendo la definición clásica del *voyeur/euse*, porque no se limita a la contemplación estática del objeto erótico, sino que lo persigue a toda costa, Portela convierte de tal forma a su protagonista en una lectora/espectadora activa. No es difícil, por ende, hacer la conexión entre las imágenes

narradas y la cinematografía, especialmente porque en la exposición del relato, la sombra de Danilo vigilada por Chantal adquiere una “configuración vagamente expresionista, como de torre inclinada, ventana en forma de trapecio o escenografía de un *antiguo filme alemán*” (10, mi énfasis). Si analizamos el relato como una película, aunque sólo sea por un instante, la muchacha es justo lo contrario del espectador pasivo identificado por Laura Mulvey en el clásico “Visual Pleasures and Narrative Cinema” (1975). Uno de los argumentos de la crítica es que el espectador —colocado en medio de la oscuridad de la sala del cine y expuesto a los cambios de luz en la pantalla— siente “an illusion of looking into a private world” (17), y llega a formar parte de un mundo hermético que propicia el voyerismo.

En el clásico cine hollywoodense que analiza Mulvey, la *scopophilia* del espectador se identifica como activa, mientras que a la mujer en la pantalla se le exhibe como objeto erótico, poseedora de lo que la crítica bautiza como “to-be-looked-at-ness” (19). Lo que me interesa de esta teoría, sin embargo, es la importancia que tiene la posición literal del espectador en el cine para hacer posible el voyerismo: sentado en la butaca, éste permanece estático. Por consiguiente, y si se me permite un juego de palabras, podríamos afirmar que el espectador se encuentra en un estado de “locked-in-ness,” lo que no ocurre con Chantal. Portela —cuya obra en conjunto se destaca por la extraordinaria variedad de referencias a obras artísticas internacionales (Berg 187), especialmente relacionadas a la fotografía, la arquitectura y el cine— demuestra cómo el movimiento funciona para romper la barrera entre la protagonista y el objeto mirado. Si tomamos en consideración todos estos elementos, Chantal no es del todo una *voyeuse*.

La tercera regla de Freud postula que la mirada se vuelve perversa si en lugar de llevarnos a la meta sexual, la reemplaza. Es significativo, entonces, que la protagonista empiece a masturbarse pero no logre el orgasmo, ya que la interrumpe la llegada de la mujer transeúnte. Aquí el narrador del relato nos informa que las manos de Chantal “se deslizaron

por el vientre cóncavo hasta llegar a las caderas y una vez allí se cerraron de nuevo como aprisionando y mostrando a un tiempo algo muy valioso... con el gesto sublime de quien invita a los dioses” (23). Lo que esta escena revela es que la *scopophilia* de la protagonista no reemplaza “the normal sexual aim” (Freud 23), porque el acto sexual está sin acabar todavía. Su voyerismo podría constituir un acto preparatorio, antes de continuar el acto sexual en el baño junto a los tres hombres, especialmente porque la llegada de la mujer de la calle es descrita como “inoportuna o demasiado oportuna” (23). El que haya sido inoportuna sugiere que se interrumpe al acto masturbatorio (lo que habría convertido a la protagonista en *voyeuse*). No obstante, si la llegada es oportuna, esto sería porque apresura la entrada al baño, donde el acto sexual puede seguir sin el uso exclusivo de la mirada. Ahora bien, el final abierto de “Un loco en el baño” apunta hacia la proliferación de las opciones sexuales dentro del espacio del baño/clóset, pero también prefigura la temática explorada por la autora en las siguientes piezas de la colección. Por eso es importante ubicar este relato en el marco mayor de la obra entera.

En “Estrategias para leer textos integrados,” Pablo Brescia y Evelia Romano recalcan la importancia de leer relatos que dentro de una colección funcionan como textos autónomos, pero que al leerse en conjunto forman parte de un todo más grande, operación que puede propiciar significados novedosos. Según ambos críticos, esta forma de analizar los textos se puede aplicar con éxito a ciertas colecciones de cuentos, y aunque en América Latina hay muchos autores que diseñan de tal forma sus obras, los críticos no han prestado suficiente atención a este fenómeno cuentístico. Cuando hablo de “textos integrados” me refiero a “aquellos textos que se enlazan entre sí, conformando un patrón de relación” (7), y una de las preguntas más importantes que podemos contestar en este caso es: “¿cuál es la relevancia de leer así, de *integrar(nos)*?” (7).

Hay dos aspectos que resaltan en *Una extraña entre las piedras*, cuya relevancia aumenta al mirar la colección en su conjunto. La primera y la más importante es la evolución de la voz narrativa. En “Un loco dentro del baño,” la voz que cuenta se proyecta como omnisciente y narra los acontecimientos en tercera persona, y sólo en una nota al pie de página se muestra como masculina —“soy un pésimo dibujante” (24). El último relato, sin embargo, el que da el título a la colección, abunda en detalles autobiográficos y lo escribe una mujer lesbiana que recuerda su estancia en Nueva York después de haber salido de Cuba. “Tal vez me hubiera gustado ser una escritora feliz, pero el hecho es que no lo era” (115), cuenta aquí la narradora con respecto a aquellos tiempos.

Entre el yo masculino que sugiere neutralidad en la primera pieza, y la firmeza con la que se expresa la narradora del último relato, Portela intercala varios indicios sobre el narrador que fácilmente pueden pasar desapercibidos. Por ejemplo, en el segundo relato, “Voces de muerte sonaron,” se empieza a narrar en tercera persona y gradualmente se transita a un yo masculino. En el tercero, “Desnuda bajo la lluvia,” la única mención sobre quién cuenta es la siguiente: “No *ignoramos* que no existen oraciones capaces de justificar una imagen visual” (51, mi énfasis). El nosotros aquí puede aludir a una voz colectiva, o a la primera persona plural que emplean los críticos literarios, quienes estarían mirando y juzgando las escenas en cuestión desde una posición de superioridad. Finalmente, en el cuarto relato titulado “Al fondo del cementerio,” nos enfrentamos de nuevo con una voz omnisciente, pero la mención “*mamá y papá* pensaron tal vez que ya era suficiente, dijeron hasta aquí y se marcharon” (65, mi énfasis) sugiere que el narrador es uno de los hermanos que protagonizan la historia.

Lo cierto es que la voz narrativa titubea, es fluida y movable, tan indecisa como la mirada de Chantal. ¿Quién sostiene la pluma en *Una extraña entre las piedras*? Si Chantal presencia varias escenas “perversas,” la voz narrativa pasa por un proceso similar con una

perspectiva voyerista. Porque el hilo temático que transforma la colección en “textos integrados” es la transgresión: la desobediencia ante las leyes sociales en “Voces de muerte sonaron,” relato que recrea la vida de Federico García Lorca; el exhibicionismo y la pedofilia en “Desnuda bajo la lluvia,” en donde la protagonista posa desnuda desde los siete años; el incesto y lo abyecto en “Al fondo del cementerio,” pieza que ficcionaliza una relación fuera de lo común entre dos hermanos abandonados por sus padres. Sobre este telón de fondo, que establece la perversión como estándar, se abre y se cierra la colección.

Al final, la voz de la narradora lesbiana es certera y firme, cuenta sus encuentros y desencuentros amorosos desde un espacio en el cual el lesbianismo es mostrado como normativo. Es como si después de múltiples vacilaciones, la voz narrativa saliera del clóset. Aunque ya sabemos que no se trata realmente de una salida, sino de una entrada: al cerrar el libro, Chantal está en el baño y allí también, en ese baño o clóset, estamos los lectores. Lo radical de la narrativa de Portela entonces, lo “novísimo” al que alude la crítica Lidia Santos, es que todos los cuentos de la colección *Una extraña entre las piedras* nos preguntan lo siguiente: ¿cuándo nos seguirá el resto del mundo al espacio prohibido y sin embargo liberador del clóset?

Del Peeping Tom al “ojo fálico”: Juan García Ponce y Claudia Guillén

Bien sabemos que en las letras mexicanas Juan García Ponce tiene fama de *voyeur*. Su catálogo de personajes masculinos eleva el acto de mirar a categoría de arte, y en este acto los lectores nos convertimos en contempladores de la belleza femenina. Su extensa obra contiene cuentos como “Retrato” (*Figuraciones*, 1982), en donde la mujer es a la vez depositaria y portadora de una belleza que el hombre contempla “como si de una presencia se tratara” (Buendía 59). Hay también novelas como *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), que a pesar de ser la única de su autoría que hace referencia al personaje femenino, “se

interesa de sobremanera en el personaje masculino que la observa obsesivamente” (Rodríguez-Hernández, “Eros” 35). Bajo la influencia de esta mirada que alterna entre los personajes masculinos y el narrador, arguye Maritza M. Buendía, los personajes femeninos de García Ponce se transforman en lo que Klossowski denominara como “cuadros vivos” (64).²⁶

En su afán por desentrañar los misterios de la mirada y condensarlos en una especie de “poética del *voyeur*” (Buendía 10), la última colección de relatos firmada por García Ponce está repleta de estos cuadros vivos. Me refiero a que en el libro encontramos a una mujer atractiva y exótica en “Imágenes de Vanya”; a una joven privilegiada que en veinticuatro horas satisface todas sus fantasías sexuales en “Un día en la vida de Julia”; o a una bióloga provocativa que se somete de buena gana a la mirada del narrador en “Descripciones.” No obstante, si miramos la obra en conjunto pensando en la estrategia de los “textos integrados” que discutí anteriormente, es obvio que el personaje principal de *Cinco mujeres* no es ninguna de ellas sino el hombre *voyeur* bajo cuya mirada ellas se desenvuelven. Pensándolo de esta forma, no es pura coincidencia que el relato que abre la colección se enfoque en el *voyeur* más transgresivo de todos ellos, personaje que exploro a continuación. Santiago, el protagonista de “Ninfeta,” no solo espía, contempla y se excita al hacerlo sino que el objeto de su mirada es la hija púber de su amante.

Integrando esta colección en toda la narrativa de García Ponce, el crítico Juan Bruce Novoa afirma que “la mujer busca sobre todo su propio placer” (“Los cuentos” 1). Se sabe que los personajes femeninos del autor —desde Elena en *La casa en la playa* (1966) hasta Paloma en *De ánima* (1984), o Liliana en “Rito” (*Figuraciones* 1982)— adquieren este placer porque transgreden las leyes sociales y morales que las rodean. Como defiendo a

²⁶ Según Buendía: “el género del cuadro vivo no es más que una manera de comprender el espectáculo que la vida se da a sí misma... la vida que se da en espectáculo a sí misma, la vida que queda en suspenso” (64).

continuación, la protagonista de “Ninfeta” encaja en este arquetipo de mujer garciaponesca no porque persigue el placer a manera de transgresión, sino porque en esta búsqueda se le niega el placer de mirar. En otras palabras, la mujer de *Cinco mujeres* nunca se convierte en *voyeuse*. En todo momento ella es observada por el hombre, con lo cual se anula cualquier intento de liberación femenina, liberación que ella busca a través del sexo.

Justamente por esta razón analizo este relato de García Ponce junto a un cuento de Claudia Guillén, que, por pertenecer a una generación mucho más reciente, subvierte el arquetipo del *voyeur* garciaponesco para denunciar la inacabada tarea de liberación femenina en México. Como demuestro a continuación, “Una tarde con Stella” (*Los otros*, 2009) ofrece una reescritura contemporánea del mito de Acteón y Diana la Cazadora, otorgándole un papel activo a la mujer. Esta toma de poder se queda, sin embargo, a medio camino, debido al carácter secreto de los acontecimientos.

Para probar la imposibilidad de liberación femenina por un lado (García Ponce), y la necesidad de reescribir mitos fundamentales para que esta liberación se vuelva posible (Guillén), arguyo que los dos narradores privilegian lo que Gilad Padva y Nurit Buchweitz teorizan como “The Phallic Eye.” Para estos dos críticos “el ojo fálico” cumple varias funciones y guarda múltiples significados —algunos de ellos explorados en los dos relatos. A grandes rasgos, este término puede ser definido como una metáfora “that is primarily associated with the harsh exposure of sex and violence in the patriarchal environment of the symbolic order” (2). La característica fundamental del ojo fálico, continúan los autores, es que encarna “a masculinist desiring spectatorship” (2).

Pensando en los protagonistas (Santiago y Stella), y en sus intentos de mirar a través de este ojo fálico, también exploro si estas dos obras comprueban que los hombres y las mujeres están condicionados a mirar de forma diferente (Bordo 173). En otras palabras, ¿emplean el *voyeur* de García Ponce y la *voyeuse* de Guillén una óptica y estrategia

disparejas al contemplar los objetos mirados? Como arguyo en la segunda parte de este apartado, en una sociedad que exhibe “the hegemonic arena and its political, cultural, economic and social opressions” (Padva and Buchweitz), encontrarse detrás del “ojo fálico” puede ser visto también como ubicación transferible. Según García Ponce y Guillén, los hombres y las mujeres pueden disputarse esta posición, pero no llegan a compartirla.

Empecemos con “Ninfeta.” Si bien Guillén subvierte el mito de una diosa griega, en “Ninfeta” leemos una reescritura de otro arquetipo: el de la niña sexualmente precoz, inmortalizado en la obra *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov. Lo observamos desde el título, ya que García Ponce emplea la versión castellanizada de la palabra inventada por el autor ruso, “nymphet” (16). Esta “lolita” se llama Enedina y es hija de Carola, antropóloga que mantiene una relación amorosa con Santiago. Aunque el narrador mexicano cambia el final de la historia de Nabokov y Santiago se muere abaleado por la madre, lo que no se altera en esta versión es la obsesión que desarrolla el protagonista por la púber.

Tal obsesión empieza cuando la niña tiene doce años y Santiago la visita en su cuarto porque está enferma. Es un momento clave en la narración, ya que el abogado “había empezado a advertir la calidad de ‘Lolita’ encerrada en Enedina” (13). Este primer acto voyerista es seguido por numerosos otros, a tal punto que a la protagonista no se le describe fuera de la óptica de Santiago. Cuando viajan a la playa, Enedina adivina las intenciones del protagonista y le sigue el juego, aunque a cada paso la voz narrativa insiste en que es ella quien lo seduce. Al concluir el relato no se comprueba si hubo penetración; lo cierto es que durante el clímax narrativo Santiago está “sujetando con las manos la cintura de Enedina,” siente “el contacto de sus nalgas sobre su verga” (28) y eyacula.

Comparar a la niña con Lolita, quien durante las visitas del protagonista a su cuarto se acuesta sobre las sábanas cubierta solo por un camisón transparente, conlleva una obvia connotación sexual. Es aquí donde a Enedina se le empieza a mirar de forma distinta, como

un ser híbrido entre niña y mujer, o como una posible pareja. Resulta sorprendente, sin embargo, que a pesar de la similitud con Lolita, esta semejanza ocurra sin que Santiago se dé cuenta. Dice el narrador: “Sin embargo, no lo pensaba. Su admiración era inocente y también sus besos en las mejillas de ella. ¡Nada hay tan peligroso como la inocencia! ¿Era inocente Enedina al mostrarse de una manera tan provocativa para Santiago?” (13). Esta contradicción muestra claramente que la precocidad de Enedina viene acompañada por una mirada que la define *a priori* como objeto sexual.

Aunque la actitud de Santiago no se define de forma racional —el no darse cuenta y no saber, pero aun así entrever la calidad de Lolita—, la niña es encaminada hacia un mundo donde no podrá evadir la observación masculina. Recordemos lo que dice Simone de Beauvoir en su *Segundo sexo* (1949) sobre cómo una relación hombre-mujer se estructura en torno al axis mirar-ser mirado. Aquí Beauvoir afirma que “the absence of the lover is always torture for the woman: *he is a gaze, a judge*, as soon as he looks at something other than her, he frustrates her” (699, mi énfasis). La analogía entre mirar y juzgar se hace aun más pertinente, sobre todo porque el relato debuta con la siguiente frase: “Santiago no había leído a Nabokov pero sabía qué era una ‘Lolita’” (9). Esta asociación con la protagonista de Nabokov sin haberse leído la obra denota un aspecto fundamental para mi análisis. Y es que Santiago enfrenta la imagen de Enedina condicionado por un previo patrón, un arquetipo muy presente en la cultura occidental: el de la niña sexualmente precoz.

La escena en cuestión ocurre numerosas veces aun después de que Enedina deja de estar enferma. Se puede afirmar entonces que debido a esta repetición y a la ausencia de vigilancia materna, Enedina traspasa un ritual de iniciación facilitado por la mirada escudriñadora de Santiago. Por eso me parece importante recordar aquí los arquetipos literarios de la mujer mexicana identificados por Luis Leal como la virgen, la prostituta o la madre (227), paradigma que ha sido ampliamente debatido por numerosos escritores

mexicanos en los últimos años, como Cristina Rivera Garza, Enrique Serna, Ángeles Mastretta y Mónica Lavín, entre muchos otros. Lo que ocurre en “Ninfeta” es que si bien estos arquetipos son cuestionados en ciertos momentos, el final acaba por reinstaurarlos de una forma aún más acentuada. Veamos cómo sucede esto.

Enedina personifica el deseo del ojo masculino por encontrar un ser híbrido: una niña (virgen)-puta. En este contexto, haber leído o no a Nabokov no tiene la menor importancia, puesto que el arquetipo precede el contacto visual, lo que en torno determina la fácil asociación con el personaje literario. Sin lugar a dudas, cada vez que Santiago mira a la niña observamos el “ojo fálico” en acción, porque su mirada privilegia lo masculino en la construcción del significado (Padva and Buchweitz 3). Veo lo masculino aquí sobre todo en el sentido que le da Beauvoir en la cita mencionada arriba —la mirada que envuelve, mide y juzga a la mujer. Repasemos una de estas instancias en las que Santiago compara a Enedina con su madre Carola:

¡Carola, la vasta Carola, estaba entre Enedina y Santiago! No obstante Carola, la adorable Carola, se desabrochó la parte superior del bikini al ponerse de espaldas y su hija la imitó. Había que admitir que la espalda, las caderas, las piernas de Carola eran bonitas. ¡Pero qué comparación con la delicada espalda, las estrechas caderas, las piernas apenas adolescentes de Enedina!... Santiago, sentado en la orilla del petate, miraba a Carola y admiraba a Enedina. (19)

En todo momento Santiago “interpreta” a la niña como objeto sexual que llega a rellenarle una fantasía preexistente. Dicho de otro modo, el protagonista mira con el falo, no con los ojos. Y así sigue haciéndolo en el resto del relato. Lo irónico de esta situación es que a primera vista Enedina es un personaje transgresor. En ella García Ponce propone que mediante una sexualidad desbordante es posible trascender los límites de una concepción dicotómica de la mujer.

No obstante, pensemos en lo siguiente: ¿Cómo podría imaginarse el futuro de una niña como Enedina? Por ahora no es ni solo virgen, ni solo puta, sino las dos cosas a la vez. Al final del relato esta combinación resulta letal para el protagonista. Es decir que transgredir

la clara delimitación entre los arquetipos de mujer mexicana se presenta como una opción poco viable. Enedina, la virgen-puta, amenaza la propia vida del hombre, aunque sí resulta gozable para su ojo masculino. Así se castiga al protagonista: “Santiago cayó al piso. Si hubiese leído a Nabokov... hubiera sabido también que antes de gozar plenamente de Lolita se debe contar con la ausencia temporal o definitiva de la madre” (29). Insisto en el peligro que conlleva la mezcla de niña virgen/voracidad sexual porque el mismo título de “Ninfeta” presagia la imposibilidad de tal combinación. Según Humbert Humbert en *Lolita*, “there occur maidens who... reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, *demoniac*)” (16). La niña imita en su comportamiento la disponibilidad para la transgresión omnipresente en García Ponce, pero el arquetipo puta-virgen al que quiere acceder es imposible. Es una transgresión que la coloca bajo el signo de la maldad y las fuerzas ocultas.

Ahora bien, si la mirada de Santiago guía el hilo narrativo, ¿qué hay de la madre? Pareciera que Carola está siempre ausente; ella ignora los sucesos o simplemente no ve el rumbo que han tomado las interacciones entre su amante y su hija. Refiriéndose a uno de los relatos del autor más discutidos por la crítica, “El gato,” Juan Carlos Ubilluz apunta una función de la mirada que bien podríamos invocar en este análisis, la de multiplicar el cuerpo femenino en varios *tableaux vivants* (224). En “Ninfeta,” para que estos *tableaux vivants* puedan tener a Enedina en el centro, se debe aniquilar la imagen materna. Así, el ojo fálico de Santiago puede observar a Enedina en camisón y contemplar sus prendas diarias, “singularmente reveladores de su belleza y su encanto” (14), meterle la mano por debajo del suéter, o eyacular mientras juegan en las aguas de Puerto Escondido. En este contexto, a pesar de que el narrador insiste en que Carola es una buena madre, como lectores no dejamos de cuestionar su pasividad, especialmente porque antes de matar a Santiago ella admite haber tenido sospechas. “Nunca te diste cuenta que yo no dejé de observarte” (29), le grita antes de apretar el gatillo.

Si por un lado Carola subvierte el arquetipo de la madre mexicana porque no se dedica enteramente a sus hijos, sino también a su carrera de antropóloga y a la relación con Santiago, este arquetipo es reinstaurado a través de la decisión drástica de cometer un crimen para proteger a la hija. Al concluir el relato, Carola queda como la madre abnegada que sacrifica su futuro para hacer justicia, para remediar el abuso. No obstante, vale preguntarnos: si ha estado “observando” a Santiago, ¿cómo es que no hace nada para evitar este abuso? Pareciera que Carola ha estado mirando sin ver, que ha sido incapaz de traducir la información visual en una aceptación de la realidad.

Justamente por esta razón “Ninfeta” evidencia que sí existen diferencias entre la mirada masculina y la femenina. Se cumplen aquí los postulados de Susan Bordo, quien sostiene que los hombres y las mujeres estamos condicionados a negociar la mirada de forma diferente. Al afirmar que “women learn to anticipate, even play to the sexualizing gaze,” y que “it is feminine to be on display” (173), Bordo reitera que la mujer aprende a constituirse como un objeto pasivo que se debe exhibir, algo que se ilustra de forma cabal en el personaje de Enedina. Este mandato de exhibirse ante el hombre es tan normativo que resulta invisible para los ojos de Carola y quizás esto explique por qué una madre, aun cuando observa los hechos, no es capaz de ver que su hija ha cruzado un límite que lleva a una tragedia.

Pensando en cómo ocurre este abuso, queda claro que el acto de pedofilia tiene lugar con la participación y la provocación por parte de la muchacha: ella se tiende encima de las colchas con el camisón transparente, entra al cuarto de Santiago y allí se deja acariciar; además no comparte con su madre lo que hace con Santiago. Al fin y al cabo, en esto yace la esencia de todas las “lolitas” y de las *femmes fatales* en las que supuestamente se convertirán. No en vano Santiago se disculpa de la siguiente manera cuando Carola le pregunta por qué lo ha hecho: “Nada fuera de lo normal, teniendo en cuenta que Enedina me provocó todo el tiempo” (29). Es evidente en esta cita que en ningún momento el protagonista se plantea la

posibilidad de haber contribuido, a través de su mirada y gestos, a este tipo de desencadenamiento sexual.

Su comportamiento se asemeja al que Antonio de Villena llama “*ninfulofilia*” (98), perversión que difiere de la pederastia porque el ninfulófilo “tiende a considerar que su muchachita tiene algo (inconsciente acaso) de satánico, de perverso, de reina cruel. Más explícitamente el lolitista propende a considerar a la nínfula como una putita vocacional” (100). ¿Justifica lo perverso en Enedina, su propensión a la transgresión, o la manera en que actúa el protagonista? Recordemos que si bien la edad del consentimiento es una construcción social, la muchacha tiene doce años y, continúa Villena, “antes de la nubilidad es sumamente difícil no afirmar que se puede violentar —aun pacíficamente— la voluntad del niño. Voluntad que no se expresa claramente...” (98). Debemos agregar, además de esta dificultad, que el mismo acuerdo es condicionado por la mirada masculina. Esto, a la vez, nos hace cuestionar cuántas de las transgresiones que cometen los personajes femeninos de García Ponce ocurren porque buscan su propio placer, o porque desean complacer a una mirada masculina.

Después de la escena en el cuarto de Enedina, el narrador extradiegético nos informa que “la admiración por la belleza de Enedina fue cada vez más evidente, pero Santiago solo era consciente de la necesidad de ocultar esta admiración, tanto ante Enedina como Carola” (13). El momento es definitorio, porque es aquí donde el protagonista empieza a mirar a la niña de forma diferente, fijándose en todos los detalles que la rodean: su vestimenta, sus gestos, los contornos de su cara, etc. En otras palabras, Santiago se convierte en mirón, especialmente porque esta manera de verla fragmenta de cierta forma el cuerpo de la niña. La conversión ocurre sobre todo porque interviene la necesidad de ocultamiento; su mirada trasciende el límite de lo normal y por ende hay que guardarla en secreto. Es a través de actos

como éstos que el protagonista dota a la historia de un alto nivel de intimidad que nos inmiscuye a nosotros, los lectores, en los pliegues más profundos de la lectura.

Reparemos también en que este límite es trazado por el narrador, no por Santiago. A pesar de que el protagonista concientiza la necesidad de encubrir su comportamiento, en ningún momento se le ocurre que lo suyo podría ser una perversión. Dice el narrador: “¡Sus pies, el camisón mostrando cada vez más sus piernas o resbalando por uno de sus hombros! Todo era natural; *el que no era natural era Santiago*” (13). Cabe preguntarnos aquí qué es lo que le otorga esta condición de anti-naturalidad al personaje masculino de este relato. ¿Su mirada fálica proyectada sobre el cuerpo de Enedina, o la edad de ésta? Teniendo en cuenta que la colección entera gira en torno a la ficcionalización de actos transgresivos —en donde difícilmente se vislumbra asociación alguna entre la mirada de los personajes masculinos y la perversión— tendríamos que concluir que la anti-naturalidad de lo narrado tiene que ver con la edad de la protagonista, y no con la forma en la que ella es mirada por Santiago.

Pienso, por ejemplo, en el tercer relato de *Cinco mujeres* titulado “Imágenes de Vanya,” protagonizado por una mujer que es exactamente lo que el título augura: una imagen. Al concluir su relación con Vanya, el protagonista guarda las fotos de ella desnuda, en un cajón “sin ningún motivo preciso” (74). El relato finaliza dejando abierta la posibilidad de que el hombre vuelva a mirar aquellas fotos. Es cierto que se las regaló la misma Vanya, pero solo cuando los protagonistas ya se habían separado. Vanya, afirma Bruce Novoa, le resulta al narrador “irreparable e inaguantablemente burguesa” (“Cinco mujeres” 6). Según el crítico, “Vanya pasa voluntariamente por el proceso de iniciación y seducción a manos del protagonista sin lograr sobrepasar sus límites. Algo en ella previene la transformación radical...” (6). Aunque lo voluntario de esta iniciación es discutible, no cabe duda que, como en el caso de Enedina, el contacto entre los dos es mediado por la mirada del hombre.

Por ejemplo, al conocer a Vanya casualmente por la calle, lo primero que observa Jorge es su apariencia: que es guapa, de ojos claros, pelo corto y nariz respingada. Cuando la ve después en una fiesta, mientras ella examina a los demás, Jorge, el protagonista, “la examinaba a ella” (55): ojos, nariz, pelo, vestuario. El acto es seguido por una propuesta indecente debido al alcohol: “Quítate la blusa —propuso Jorge cuando ya estaba lo suficientemente borracho” (55). De nuevo, aquí la mirada masculina juzga, escudriña y examina a una mujer, óptica que la encamina hacia la cama, aunque el contacto sexual resulta decepcionante para Jorge. En este contexto, si Vanya resulta ser una burguesa y aburrida es también por no ajustarse a la expectativa del “ojo” de Jorge. Tampoco cumple Vanya con los requisitos de una fantasía prefabricada, que en *Cinco mujeres* —como lo pronostica la precocidad sexual de Enedina— dicta que la mujer debe ser transgresora bajo la mirada del hombre. Siguiendo esta lógica, las acciones de Vanya resultan, paradójicamente, más transgresoras que las de sus compañeras de la colección cuentística.

Volviendo a la anormalidad de Santiago, ésta es definida como tal no porque haya algo malo en la forma en que mira a Enedina, sino porque la protagonista tiene doce años. ¿Podemos argumentar que Jorge difiere de Santiago? No. Los dos personajes miran a las protagonistas haciendo uso de lo que la cinematografía llama *zooming*, acto que para Padvá y Buchweitz representa una práctica considerablemente fálica. El *zoom* aumenta el placer voyerista porque al cerrar y abrir el lente de la cámara tenemos acceso a lo prohibido y transgresivo (4). En el caso de Santiago se transgreden barreras de edad y de familia, porque al ser hija de su pareja, la niña también es simbólicamente su hija. Aunque el efecto del movimiento de la lente óptica es más evidente en las películas y el arte fotográfico, el *zooming* ocurre con frecuencia en la ficción. Por eso es que al abrir un libro, como nos recuerda Jeremy Hawthorn, los lectores nos convertimos en *voyeurs* (28).

Para ver cómo sucede esto en la novela, observemos cómo Santiago cierra gradualmente el lente cuando mira a Enedina. El protagonista empieza por observarla sentada en la cama y repara en sus piernas, para luego poner atención a “los ojos negros y el pelo negro también, la nariz pequeña y la sensual boca” (18). En otros momentos le contempla “la delicada espalda bajo cuya piel casi podía advertirse la columna vertebral, las estrechas caderas” (19) o los “pechos, chicos, separados, con pezones muy evidentes. ¡Qué figura la de Enedina en traje de baño!” (19). Pensando en estas escenas y en que el protagonista llega a cometer un acto de pedofilia e incesto (simbólico), el componente fálico de su mirada se hace más evidente, porque el *zooming* es esencialmente:

an optical mechanism of penetrating, staring and entering, breaking and moving in and out of the forcefully exposed body, scene, scenery, sin and *obscene*. In this manner, zooming is a masculinist script that is being constantly written and overwritten, a structured exposure with its own particular satisfaction and climaxes. It is a sadistic, invasive act of subordination, dominance, surveillance and obscenity, a spectacular bacchanalia centered on the extended, erected gaze (Padva and Buchweitz 4).

Tanto Santiago como Jorge reescriben con su mirada este guión masculino al que aluden Padva y Buchweitz: convierten a la mujer en objeto sexual vía el proceso de *zooming*, la miden y después emiten juicios: Vanya es un ser desechable y Enedina una muchacha que “provocó todo el tiempo” (29). Sin embargo, la “normalidad” de Jorge no es cuestionada por el narrador; mirar a la mujer adulta con el ojo fálico es representado en la narración como un acto normal, como un gesto que posibilita la transgresión femenina.

Si por ser el último libro de ficción, *Cinco mujeres* debe ser interpretada como “un tipo de despedida y testamento” (Bruce-Novoa, “Cinco mujeres” 4), la lectura atenta de “Ninfeta” señala también la urgente necesidad de re-analizar la obra de García Ponce bajo una mirada feminista, que se enfoque en cómo, dónde y con qué fin son contemplados los personajes femeninos. Tal tarea revelaría en mayor grado por qué, a pesar de ser representada como transgresora de los límites sociales y morales de la burguesía mexicana, la mujer

garciaponesca nos recuerda al mismo tiempo la imposibilidad de escapar de estos límites.

Maritza M. Buendía, autora del único estudio dedicado exclusivamente al *voyeur* en la narrativa corta de García Ponce, equipara por varias razones la poética del *voyeur* con una poética del amor. En gran parte así es. No ignoremos, no obstante, que en este amor, la mujer es descrita por una perspectiva masculina que la moldea a su gusto.

Claudia Guillén nació en 1963 en México. Es narradora, ensayista, promotora cultural, y también imparte talleres de cuento. Ha publicado hasta la fecha tres colecciones de relatos: *La insospechada María y otras mujeres* (2000), *Los otros* (2009) y *Pecados predecibles* (2013). “La cita,”²⁷ uno de los cuentos de *Los otros*, aparece también en *Cuentos violentos*, colección editada por Norma Lazo, y “La gota” (de *La insospechada María...*) fue traducido al inglés en la antología *Three Messages and a Warning: Contemporary Mexican Short Stories of the Fantastic* (2011). Además de su labor como creadora, Claudia Guillén coordinó el original proyecto *Un hombre a la medida* (2005), antología que junta relatos enfocados en diferentes partes de la anatomía masculina, firmados por autoras como Rosa Beltrán, Cristina Rivera Garza o Ana Clavel, entre otras. Este libro en el que participan destacadas voces femeninas de la literatura mexicana actual muestra que la falta de colaboración entre las escritoras mexicanas que se observa en gran parte del siglo XX está cambiando (Hind 7), y que las escritoras mexicanas contemporáneas trazan “una comunidad intelectual de base y apoyo con generaciones presentes y anteriores” (Estrada, *Ser mujer* 27).

Pese a su consistente quehacer literario dentro y fuera de la página escrita, Claudia Guillén es casi ignorada por la crítica. Hasta la fecha, no se ha publicado ningún estudio que investigue alguna faceta de su variada obra cuentística. Esta invisibilidad suya en el ámbito académico se debe quizás a que aún está por escribir una novela,²⁸ o a que sus indagaciones

²⁷ Este relato ha ganado el Premio de Cuento Latinoamericano Edmundo Valadés en el 2006.

²⁸ En una entrevista aun no publicada que Guillén me concedió en la Ciudad de México en agosto de 2014, la escritora confiesa que en la actualidad está explorando este género.

relatan sucesos diarios, a primera vista sin ningún significado profundo o transcendental. Sus personajes —borrachos, mujeres que tratan de perder peso, un hombre con una espantosa fobia de ir al dentista— pueblan cuentos que “increpan sin misericordia alguna y estallan en carcajadas con igual convicción” y viven una cotidianeidad compuesta de trozos “realistas e íntimos” (Rivera Garza).²⁹ Una muestra de reflexión en torno a una realidad cotidiana es el relato “Una cita con Stella,” donde la protagonista se destaca como antítesis de los personajes garciaponescos de *Cinco mujeres*: debajo del aparente comportamiento exhibicionista de Stella subyacen sus intentos diarios de poseer a los hombres con la mirada.

En términos amplios, este relato de apenas ocho páginas cuenta el instante en el que un hombre anodino, “de figura regordeta cubierta por un traje desgastado” (107), le hace una visita a la misteriosa Stella. “Habían sido muchos los años de paciencia aguardando una tarde con ella,” advierte la narradora omnisciente en la exposición del relato, enfatizando de este modo el carácter de exclusividad que rodea a esta mujer. Mario es llevado por la empleada al baño “grande, muy grande, como si su dueña se hubiera empeñado en tener otro departamento dentro del mismo espacio” (111). Aquí Stella empieza a desvestirse y a tocarse lentamente bajo la mirada alelada de su visitante.

No es el *strip-tease* lo que el hombre ha venido a buscar, sino la especial atención que Stella le presta a sus pies mientras se masturba. Antes de comenzar el ritual, ella pregunta de forma retórica: “¿Verdad que mis pies son muy bellos?” (112), mientras que con la mirada le prohíbe al hombre tocar su pene erecto. Acto seguido, Mario eyacula hechizado porque ella, con dotes de contorsionista, se acerca los pies a la boca, los besa y los mordisquea mientras alcanza el orgasmo. La conclusión del relato se constituye como una irónica “vuelta a la tierra” (114), porque llegado a casa la esposa de Mario le suplica un masajito en los pies

²⁹ Esta cita aparece en la contraportada de *Los otros*.

“hinchados como pelotas” (115). Y al protagonista no le queda más que conformarse con esa realidad demasiado cotidiana y poco sexual.

Observemos que a primera vista el relato sugiere un típico paradigma voyerista-exhibicionista, en el que la mujer muestra su cuerpo desnudo y el hombre consigue así el goce sexual. No obstante, detrás de un escenario que apunta hacia comportamientos eróticos poco comunes, se esconde una profunda reflexión sobre una sociedad en la que los hombres y las mujeres tienen un rol preestablecido, y las transgresiones eróticas son mantenidas detrás de puertas cerradas.

Como demuestro a continuación, “Una tarde con Stella” aboga por la renuncia, por parte de los hombres, de la mirada que cosifica a la mujer, ofreciendo en cambio nuevas posibilidades de goce en las que es ella quien lleva el timón. Esas posibilidades, no obstante, se presentan como efímeras. Por su brevedad y clandestinidad el erotismo que practican los protagonistas no deja de constituir “la otredad” sugerida por el título de la colección, o “ese lado oscuro de la condición humana del que todos nos sentimos exentos y ajenos” (Guillén, Interview). En este sentido, aun si la posición de Guillén señala una evolución en comparación con los personajes femeninos de García Ponce, este relato demuestra que la tarea de liberación femenina en México tiene mucho camino por recorrer.

En el ensayo “El alma tiene cuerpo de mujer: Simone de Beauvoir,” Margo Glantz apunta que los mitos originarios heredados de la Antigua Grecia han sido leídos de forma incorrecta. Esta lectura tuvo como resultado la exclusión de las mujeres de la vida social y su conversión en un ser “otro.” Recordando a la filósofa francesa, Glantz afirma que “la mirada masculina está en la base de la opresión de la mujer, esa opresión nacida de su radical alteridad, una alteridad que la deshumaniza” (98). Es justamente esta conexión entre mito y mirada masculina lo que Guillén trata de subvertir en su relato. Desde las primeras líneas, debido al aura de misterio en la que está sumergida la protagonista, y debido al culto que los

hombres han formado alrededor de ella, nos damos cuenta que Stella no es una mujer común y corriente.

Sobre Mario y los demás hombres que la visitan, Stella tiene el efecto que una diosa tendría sobre sus aduladores. Se llega a formar entre ellos una cofradía ya que ninguno tiene permiso de visitarla al menos que haya sido recomendado por el precedente, además de poder hacerlo una vez solamente. Observemos las palabras empleadas para describir a esta mujer tan especial: el edificio en el que vive guarda “el secreto de Stella” y sus visitantes comparten “la devoción hacia esa mujer” (107); sus pies al caminar son imaginados por Mario como el “navegar de un cisne alrededor de una isleta” y en su baño el espejo representa “un altar dedicado a la belleza de la mujer” (108). Finalmente, para completar el cuadro, los hombres salen del “feudo de esa reina” con “una expresión casi mística” (112).

Según las descripciones aquí mencionadas no estaría fuera de lugar afirmar que Stella nos remite a las diosas de la mitología griega. Precisamente porque el ritual erótico ocurre en el baño, el parentesco más cercano lo encontramos en Diana, la diosa cazadora conocida también como Artemisa. Este mito condensa, según Buendía, la poética del *voyeur*, una poética identificable en la obra de Pierre Klossowski y, claro está, la de Juan García Ponce. Según la crítica, “Acteón transfiere los velos de su historia a cada rito del espectáculo y vuelve a vivir —a ver— su *tragedia*. El *voyeur* y su pareja, sus rasgos y características, actúan bajo el influjo de Acteón y Diana” (131). ¿Y qué ocurre entre Stella y los afortunados que la miran si no un espectáculo?

La diferencia entre Diana la Cazadora y Stella, sin embargo, es que la segunda anhela ser contemplada. Ella dispone de todos los detalles de su exhibición y, más importante aún, consigue a su primer “visitante” haciendo uso de la mirada. En palabras del fundador de la cofradía, don Fernando Benítez, “ahí estaba ella, rodeada por todos, *viéndome solo a mí...* me llamó con *los ojos* y no cruzó palabra conmigo. Simplemente nos dirigimos a su

departamento y me pidió que la observara bañarse” (114, mi énfasis).³⁰ Reparemos en la similitud entre esta escena y la mirada de Jorge en el relato “Imágenes de Vanya” de García Ponce, discutido anteriormente. En la fiesta a la que ambos asisten, mientras Vanya examinaba a todo el mundo, Jorge “la examinaba a ella” (55), y a pesar de la reticencia inicial de la mujer, se logra concretar entre ellos una relación sexual.

Al igual que Santiago y Jorge, Stella también emplea el *zoom* como un acto invasivo de subordinación, dominación y control, centrado en “the erected gaze” (Padva and Buchweitz 4). Este *zooming* se aprecia sobre todo en el momento en que se singulariza a don Fernando Benítez en medio de la multitud, contacto visual que resulta en la dominación y sumisión primero de éste y luego de todos los visitantes. Vale enfatizarlo: Stella controla los gestos de sus seguidores con la mirada, a tal punto de que cuando Mario quiere tocarse el pene erecto éste “contuvo su instinto ante una simple mirada de ella,” porque allí “el tacto no tenía cabida para la obtención del goce” (112).

Como se nota en esta escena, Claudia Guillén retoma un mito antiguo y lo reescribe de una forma que le otorga subjetividad a la mujer, agencia que no se minimiza por el simple hecho de que ella exhibe su cuerpo. En *Sexing the Millennium: Women and the Sexual Revolution* (1994), Linda Grant analiza el *performance* de la cantante estadounidense Madonna y la llama “a post-porn modernist,” por haberles enseñado a las mujeres que el poder económico provee libertad, y que esta libertad no sería accesible si dependieran de los hombres. De acuerdo con Grant, Madonna “has shown other women what it is to be a man with a woman’s body and a dick in the brain” (244). Si bien podríamos argumentar que convertirse en hombre no representa una verdadera liberación para la mujer, puesto que

³⁰ Al bautizar a este personaje con el nombre de Fernando Benítez la escritora alude directamente al conocido estudioso mexicano que lleva el mismo nombre. Benítez manifestó a lo largo de su carrera un gran interés por temas relacionados con la sexualidad transgresiva, como lo hace por ejemplo en el estudio *Los demonios en el convento: sexo y religión en la Nueva España* (1985). Esta alusión a un escritor y crítico establece fuertes lazos entre el acto de leer y el voyerismo.

refuerza el paradigma patriarcal, encuentro en estas ideas un argumento útil al analizar el voyerismo de Stella. A continuación, la crítica afirma sobre la pornografía: “If women are deprived of what Camille Paglia has called ‘eye culture,’ then they can have no access to the discourses of a sexualized postmodern medium” (245). A través del personaje de Stella, entonces, Claudia Guillén demuestra que una mujer puede acceder a esta cultura enfocada en la mirada. Más que nada, la protagonista nos enseña que la responsabilidad de la sexualidad femenina, conseguir aquel placer condensado en un orgasmo, queda en las manos (y en los ojos) de la mujer y no en las de los hombres.

Pensemos también en el componente ético del ojo fálico. Según Padva y Buchweitz, “the gaze today, examined from feminist, postcolonial and queer perspectives, is critically connoted to voyeurism and exploitation” (3). Aunque se pueden establecer similitudes entre la forma de mirar de Stella, Santiago y Jorge, la protagonista de “Una tarde con Stella” no perjudica ni explota a nadie con su comportamiento. Es verdad, su sexualidad no encaja con los requisitos de la ortodoxia heterosexual, pero tampoco resulta en pedofilia, por ejemplo. Sus actos proveen un escape, un respiro a los hombres confinados a un matrimonio y una existencia desprovista de erotismo. Es por algo que Mario, de vuelta en casa, “se sentó en la cama con los ojos a punto de derramar algunas lágrimas y se dispuso, resignado, a la tarea de frotar esos pies tan ajenos al placer que le otorgaron otros, aquellos que permanecerían intactos en su memoria” (115).

Como individuo, Stella ha alcanzado independencia y liberación para explorar su sexualidad sin ser convertida en un objeto de la mirada masculina. No obstante, su caso no deja de ser singular. Es necesario mencionar que, como Enedina, el atractivo de Stella constituye, al fin y al cabo, un ideal imposible, inalcanzable. La imagen de Stella es, además, polivalente. De alguna manera, Stella se comporta como prostituta, en tanto que comparte la imagen de su cuerpo con un sinfín de hombres, aunque sin cobrarles. Y a la vez se sugiere

que Stella es una virgen al pie de la letra, no mancillada, porque les prohíbe a los hombres tocarla. Por si fuera poco, hacia el final del relato Stella adopta hacia Mario una actitud maternal cuando le dirige “una mirada de agradecimiento filial” (114), inmediatamente después de este coito a distancia. La protagonista encarna de esta forma diversos roles y actitudes contradictorias, y nos obliga a repensar el imaginario masculino mexicano. Stella nos recuerda a La Virgencita, a La Malinche, a La Madre o la *fuckable angel*, para parafrasear a Emily Hind, quien en su *Boob Lit* emplea la frase “look-but-don’t-touch, buy-but-don’t-act identity” (33) para referirse a las modelos de *Victoria’s Secret*. Mucho tiene en común Stella con estas “virginal fucking angels” (Hind 32), especialmente porque ella también tiene un “secreto” (107) al que solo se accede a través de la mirada. Si las modelos en cuestión exhiben sus cuerpos al público, Stella hace todo lo contrario. Justamente por exigir una discreción total —que aumenta no obstante su exclusividad—, la liberación de Stella se queda trunca, a medio camino, como un destello subterráneo imposible de salir a la luz en la sociedad mexicana contemporánea.

Se anula de esta forma cualquier posibilidad subversiva, porque la protagonista se queda atrapada en las cuatro paredes del mítico baño de Diana, al igual que por la fantasía de los hombres como Mario. Él, como Fernando Benítez, sus hermanos en la cofradía y muchos otros, anhelan el goce que ofrece renunciar a su posición hegemónica para convertirse en uno de aquellos “otros” aludidos en el título del libro. Si aceptamos la analogía entre esta cofradía y las que se establecen entre los críticos literarios y los escritores, el relato de Guillén también sugiere que ellos, siendo hombres, desean quizás no estar siempre llevando el timón. No obstante, en la vida diaria ellos, al igual que Mario, son incapaces de sustraerse de la monotonía del matrimonio y el patriarcado, simbolizados aquí por la repugnante imagen de la consorte y sus pies hinchados “como pelotas” (115).

El goce de la piel: una mirada “otra”

Entre la voces peruanas de la denominada Generación de los 50, Oswaldo Reynoso se destaca por una escritura que penetra “con mayor solvencia, el mundo psicológico, lingüístico, mitológico y utópico de los adolescentes de los barrios bajos y barriadas de Lima” (Flores Heredia et al 11). Aunque Reynoso empieza su trayectoria literaria publicando un poemario titulado *Luzbel* (1955), se consagra como escritor gracias a su narrativa corta y a la colección de relatos *Los inocentes* (1961). Estos relatos integran al autor en el movimiento de la narrativa urbana, y al igual que otras obras publicadas en aquellos años asume “la doble tarea de dar cuenta, de una realidad nueva, diferente de la que había concitado la atención de Ciro Alegría y José María Arguedas y de modernizar sus medios narrativos” (Rodríguez-López 42). A esta obra le sigue la novela *En octubre no hay milagros* (1965), que según la crítica Rita Gnutzmann es la más innovadora del autor porque inaugura en la literatura peruana la apertura hacia las técnicas de escritores anglosajones como Faulkner, Joyce o Dos Passos (194).

En la carrera prolífica de Oswaldo Reynoso se destacan también las novelas *El escarabajo y el hombre* (1970) y *Los eunucos inmortales* (1995), al igual que los relatos *En busca de Aladino* (1993). En este apartado me ocupo de una de sus novelas cortas *El goce de la piel* (2005), novela que por su estructura recuerda a la primera entrega narrativa del autor. Como *Los inocentes*, *El goce de la piel* puede ser definida como una obra híbrida, una mezcla de relatos y novela unidos por un hilo común que permite su lectura tanto en conjunto como por separado.

No obstante, si bien al comienzo de su carrera la escritura de Reynoso estaba impregnada de un espíritu juvenil que consignaba la jerga de los jóvenes y los cambios por

las que pasaba “Lima la horrible,”³¹ la obra que aquí discuto resalta sobre todo por su corte intimista. Compuesta por cinco piezas enfocadas en épocas distintas de la vida del narrador-protagonista, *El goce de la piel* se dedica por completo a la temática homoerótica y a los diferentes tipos de mirada que éste experimenta a lo largo de su existencia.

A continuación me dedico a analizar las manifestaciones de esta mirada que se desarrolla en consonancia con el ambiente y el contexto del protagonista. Mi propósito es demostrar que pese a la falta de voyerismo *per se*, al protagonista se le coloca en una posición de mirón debido al entorno inhóspito que habita. En Tacna, Mollendo, Arequipa o Lima, esta mirada se queda suspendida y no tiene mayores consecuencias, lo que a su vez condena a su poseedor al ostracismo y la soledad. En este sentido, *El goce de la piel* se une a novelas de corte similar como *No se lo digas a nadie* (1994) y *La noche es virgen* (1997) de Jaime Bayly, o *Las dos caras del deseo* (1994) de Carmen Ollé, novelas que pueden ser vistas “como alegorías de un orden social que expulsa a quien desierta, a quien no cumple los mandatos” (Ruiz Bravo L. 397).

A fin de comprobar mis argumentos haré uso de las ideas de Jean Paul Sartre en cuanto a la mirada del otro, tanto como de la conexión que se establece entre los seres humanos y el entorno donde se desenvuelven, relación elaborada por Elizabeth Grosz en el ensayo “Bodies-Cities.” Aquí la crítica arguye que el cuerpo no es una entidad distinta y separada de la ciudad, sino que cuerpo y ciudad se definen mutuamente. Aunque la ciudad en sí no representa uno de los ejes centrales del texto, los espacios donde se desenvuelven los personajes (casa de campo, playa, barrio limeño, cárcel, parques) sí pueden ser vistos como “a site for the body’s cultural saturation, its take-over and transformation by images, representational systems...” (249). Sin duda, la saturación cultural de la que habla Grosz

³¹ Hago uso aquí del título del famoso ensayo *Lima, la horrible* de Salazar Bondy, reflexión sobre la capital peruana que el autor hace en Buenos Aires y que responde “a una poética de develamiento de las falsedades del discurso dominante limeño” (Firbas 144).

implica también la existencia de una barrera que impide la transformación de la mirada del protagonista en cierto goce sexual.

El libro de Reynoso debuta con un *flashback* del protagonista sobre el momento en el que conoció a Malte, cuando un muchacho lo mira “con ojos casi azules brillantes como de gato de mediodía” (13). A lo largo de la narración Malte se convierte en el paradigma del amor, un amor que se forma a través de la contemplación y la iniciación de la “religación mística de los cuerpos” (27). Lo fundamental de este encuentro reside en la manera en que los dos jóvenes se miran, especialmente porque en aquel entonces al narrador se le impone meterse de seminarista. La yuxtaposición religión católica/ amor prohibido es fundamental por dos razones. Primero porque el encuentro no es retratado como un conflicto que el protagonista traspasa con tal de descubrirse homosexual —faltan aquí la vergüenza o los sentimientos de culpa— y segundo, porque la devoción religiosa es trastocada por la divinización de la belleza masculina.

La falta de la vergüenza que observamos en este primer capítulo nos remite directamente a la filosofía existencialista de Jean-Paul Sartre y de paso nos ayuda a sopesar el papel de la religión a lo largo de toda la narración. Es significativo que el encuentro entre los dos jóvenes ocurra en la Alameda, lugar público esencialmente heterosexual que frecuentan los adolescentes de Tacna. Es aquí donde se establece el contacto visual entre los protagonistas, sitio que luego abandonan para alejarse de los demás. Reflexionando sobre la mirada, el filósofo francés Jean Paul-Sartre afirma en *El Ser y la Nada* que “la aparición del prójimo corresponde a un deslizamiento de todo el universo, a una descentración del mundo, que socava por debajo la centralización operada por mí al mismo tiempo. Mi universo se desintegra y se fija en objeto” (331). Lo esencial de la mirada del otro para Sartre es el hecho de que al ver a otra persona, sentimos nuestra libertad amenazada, con sentimientos de

vulnerabilidad y vergüenza: “Capto la mirada del otro como alienación de mis propias posibilidades. Con la mirada ajena ya no soy dueño de la situación” (340-43).

En la novela de Reynoso el protagonista no esquiva la mirada de Malte para ahuyentar el sentimiento de alienación. Al contrario. Dicho en sus palabras: “sin avergonzarme le sostuve la mirada con mis ojos negros” (13). Por un lado, la unión a través de los ojos ocurre de forma natural. Por otro lado, a diferencia de Gabriel Barrios en *La noche es virgen*, por ejemplo— quien pasa por un intenso proceso de negociación debido a su orientación sexual—, aquí no hay conflictos de este tipo. Más aun, el vocabulario religioso que supuestamente tendría que caracterizar al futuro joven seminarista se funde con las descripciones eróticas, porque la mirada se transforma en tacto: “el estremecimiento de Malte inundó dulcemente mi cuerpo y esa placentera sensación fue más honda que la que sentía después de comulgar en pleno recogimiento... y ahí estaba Malte celebración fáustica de la piel” (19). Episodios como estos demuestran que *El goce de la piel* se aleja de las tendencias recientes en la literatura *gay* del Perú, que aun oscila entre la transgresión y la negociación y en donde “por efecto de traumas fundacionales y una persistente herencia colonial, la ‘diversidad’ y el ‘multiculturalismo’—fetiches de los progresistas norteamericanos— aun no pueden articularse como valores positivos” (Reisz 47). Describir lo sucedido entre los dos adolescentes como una “comunidad limpia,” y como “una vía para encontrar la divinidad concreta del disfrute libre y jubiloso de la belleza” (19), puede verse como un intento de Oswaldo Reynoso por remediar esta situación a la que alude Susana Reisz.

Las alusiones religiosas abundan en *El goce de la piel*, especialmente porque en la primera parte el protagonista es llevado por Malte a su casa. Aquí los protagonistas sacan de un baúl diferentes objetos antiguos, cuadros y telas finas que usan para recrear escenas paradisiacas en las que Malte imita a Cristo. En la segunda parte esta temática se vuelve más terrenal: la acción tiene lugar en la playa de Mollendo, donde un grupo de varones

adolescentes pasan la noche. Allí, entre chistes y alcohol los jóvenes experimentan un ritual de iniciación vía la masturbación en grupo. Como en el primer capítulo, esta incursión amorosa desemboca en un sacrilegio cuando el narrador exclama: “al sentir el goce aterciopelado del mar en toda mi piel y al aspirar su aroma de lujuria nocturnal me enfrenté a la ola más grande gritando: Dios no existe” (27).

Aquí la homosexualidad del narrador no es explícita, sino sugerida por las acusaciones de los muchachos ante su incapacidad de participar en el acto masturbatorio. “¡Corrétela! ¡Corrétela! ¡Maricón! Me gritaba Malte tratando de levantarme de la arena (26). Este es un ritual a través del cual los muchachos prueban su hombría y es significativo que al no conformarse, el narrador sea tachado de “maricón.” Esta palabra conlleva toda una carga despectiva y es empleada aquí no necesariamente para designar la orientación sexual del narrador, porque ellos no conocen su vida íntima. Llamarlo de tal forma es una herramienta, como bien lo apunta R. W. Connell, para excluir al muchacho del círculo de la masculinidad hegemónica. Refiriéndose a la masculinidad *gay* como la masculinidad subordinada por excelencia, Connell afirma:

Gay masculinity is the most conspicuous, but it is not the only subordinated masculinity. Some heterosexual men and boys too are expelled from the circle of legitimacy. The process is marked by a rich vocabulary of abuse: wimp, milksop, nerd, turkey, sissy, lily, liver, jellyfish, yellowbelly, candy ass, ladyfinger, pushover, cookie pusher, cream puff, motherfucker, pantywaist, mother’s boy, four-eyes, ear’ole, dweeb, geek, Milkuettoast, Cedric and so on. (79)

Además de señalar un abuso a nivel de lenguaje, el uso de palabras como las que cita Connell y que en español tiene múltiples equivalentes como “puto,” “joto,” “marimacha,” “bicicleta” o “loca” (Núñez-Noriega 38), la actitud de los amigos del narrador prueba también que una de las condiciones para volverse hombre en este contexto es dar muestras públicas de homofobia.

Es de suponer que la inhibición al masturbarse proviene de un sentimiento de culpa ligado a deseos sexuales transgresivos; no obstante, lo fundamental aquí es que la

contemplación del mar que el protagonista “no dejaba de mirar” (24) es reemplazada por las imágenes religiosas que le impiden al joven tener una erección. Se trata de una reacción involuntaria, que revela cómo la iglesia actúa en el inconsciente, a través especialmente de “los textos sagrados de la liturgia e incluso del espacio y del tiempo religioso” (Bourdieu 108). Lo digo porque, en medio del grupo de muchachos que demuestra su hombría en grupo, la imaginación del protagonista es invadida por la iconografía católica: el padre José, el altar de la Iglesia de San Agustín, la Santa Biblia, alternados por Satanás y el fuego del Infierno.

A pesar de esta lucha interior, el viaje a la costa junto a sus amigos le permite al narrador contemplar el mar, imagen que no había presenciado hasta ese momento: “Y el mar. No dejaba de mirarlo. Extenso. Sin fin... Remolino perturbador que despertaba en todo mi cuerpo una sensación extraña” (24). Similar a la contemplación de la mirada de Malte en el capítulo anterior, este mar tiene la función de revelar una identidad que solamente con el pasar de los años cobra sentido. Al recordar la intensidad del placer que el aroma del mar le provocaba, y la asociación de este placer con el pecado, la voz narrativa confiesa: “a lo largo de mi vida cada vez que descubría ese olor fresco y marino en algunos cuerpos frutales lo disfrutaba hasta llegar a la iluminación alucinada *del misterio de la existencia*” (24, mi énfasis). Se trata aquí de un erotismo tal y como lo define Bataille, quien afirma que la sexualidad humana difiere de la animal precisamente porque “it calls inner life into play. In human consciousness eroticism is that within man which calls his being into question” (29). Por consiguiente, las experiencias vividas en la playa resultan cruciales justamente porque le ayudan al narrador a establecer este lazo entre el amor carnal y las búsquedas de autoconocimiento.

Los últimos tres capítulos de la obra cuentan la vida adulta del protagonista que vive ya en Lima, ejerciendo de profesor. Es aquí donde entra en escena un tercer Malte, un jovencito de unos quince años que recoge periódicos pasados para luego venderlos, y con el

cual empieza una amistad sincera, interrumpida, sin embargo, por el arresto injusto del joven. La gravedad del Deicidio presenciado en el capítulo anterior palidece en comparación con la pobreza y la deshumanización que caracterizan a las barriadas pobres de la capital. Por eso mismo los conflictos internos entre erotismo y religión que caracterizan la primera mitad del libro son reemplazados desde este momento con el comentario social con respecto del estado precario en el que se encuentra el Perú.

Refiriéndose al lugar donde vive su amigo, el narrador describe las afueras de una ciudad que podría ser cualquiera de las capitales o grandes urbes latinoamericanas, espacios que evidencian la gran brecha entre ricos y pobres: “Nunca imaginé que viviera tan lejos de mi casa. Había que subir un cerro. Sobre un arenal, se levantaban precarias construcciones de madera y esteras” (32). La diferencia de clase social entre los dos hombres se nota, antes que nada, en la distancia física que existe entre sus viviendas. A pesar de esta distancia, el hecho de que un profesor y un joven repartidor de periódicos hayan podido relacionarse revela la manera en que ciudades como Lima entrelazan casi de forma automática “otherwise unrelated bodies” (Grosz 243). En la novela, el espacio citadino se constituye como un telón de fondo para los privilegiados y los menos afortunados a la vez. De acuerdo con Elizabeth Grosz:

It links the affluent lifestyle of the banker or professional to the squalor of the vagrant, the homeless, or the impoverished without necessarily positing a conscious or intentional will-to-exploit. It is the condition and milieu in which corporeality is *socially, sexually and discursively produced*. But if the city is a significant context and frame for the body, the relations between bodies and cities are more complex than may have been realized. (243, mi énfasis)

Insisto en la importancia del cuerpo porque la piel sugerida en el título si bien encubre la corporalidad de los Maltes, paradójicamente se experimenta solamente a través de la mirada y no del tacto. Al respecto, es necesario destacar que faltan en la obra las descripciones eróticas concretas de cualquier contacto físico. Así, la voz narrativa concluye que “A lo mejor, nunca existió ningún Malte. Ni el de Tacna ni el de Mollendo, ni el de Arequipa ni los de Lima” (50). Se pone de esta forma bajo el signo de la duda la posibilidad de que los lugares

descritos en la novela hubieran podido albergar algún cuerpo o interacción homoeróticos, justamente debido a la falta de visibilidad que tiene la homosexualidad en el Perú, en donde esta identidad sexual sigue siendo “innombrable” y “satanizada” (Reisz 67). Lo irónico de esta situación es que en Lima, según el estudio sociológico de Manuel Arboledas, la mayoría de las interacciones sociales entre las personas homosexuales ocurren en espacios públicos del centro de la capital y el cosmopolita barrio de Miraflores (101). No cabe duda que al final de la obra el narrador niega la validez de su propia mirada, cuestionando todo aquello que había presenciado a lo largo de su vida, pero esta conclusión radical sirve para evidenciar que el Perú tiene un largo camino por recorrer si es que desea alcanzar la igualdad sexual.

Al mismo tiempo, dicha incertidumbre no debería sorprendernos, especialmente si recordamos junto a Elizabeth Grosz, que uno de los elementos principales de los cuerpos creados por la ciudad es la inscripción y codificación del deseo sexual, “its inscription by a set of a socially coded meanings and significances (both for the subjects and for others), making the body a meaningful and ‘readable,’ depth entity” (244). En otras palabras, Reynoso advierte que en el Perú la codificación de los deseos sexuales, ya sea en la provincia o en la capital, no admite la lectura del sujeto homosexual. De esta forma el autor pone en primer plano una realidad que se vuelve aún más grave si recordamos, como Robert Ruz, que en el Perú hay casos locales de activismo *gay* como la organización no-gubernamental MHOL (Movimiento Homosexual de Lima), y que la producción literaria que explora esta temática es significativa (23).

Por otro lado, es innegable que el cuerpo de Malte, hambriento y necesitado, es el que soporta todas las injusticias sociales. Acusado de un robo que no ha cometido, el joven es encarcelado por seis años. Cuando allí lo visita el narrador, se establece de nuevo el vínculo con la edad de la inocencia vivida en Tacna: “La belleza más pura y limpia de toda naturaleza estalla en resplandores cegadores en la sonrisa de los jóvenes, no importa que los hayan

reducido a la condición más baja de la humanidad” (35). En oposición a la sociedad injusta y perversa que castiga y condena a la invisibilidad a los sujetos más oprimidos, la novela cierra de manera circular con la imagen de este Malte repetible, símbolo e ideal amoroso asociado con la libertad y la pureza. No obstante, los lectores no dejamos de percibir la realidad que inherentemente se critica en la novela. Invisibilizado y negado, el homosexual peruano no deja de ser el mirón de su propia existencia.

A modo de conclusión

La mirada ocupa un lugar central en toda interacción humana, especialmente porque es uno de los primeros sentidos con los que iniciamos la transgresión. Los relatos que he analizado aquí revelan sus múltiples manifestaciones, recalcando quién la posee y qué función cumple dentro del espacio narrativo. Para Ena Lucía Portela la forma perversa de esta mirada —el voyerismo— es una manera de interpelar al lector convirtiéndolo en un *Peeping Tom*; el relato de García Ponce gira en torno al *ojo fálico* que fragmenta el cuerpo femenino de forma similar a una cámara cinematográfica; Guillén, por su lado, demuestra que una mujer es capaz de poseer y manejar una mirada activa, aun cuando se le ve como objeto sexual. Finalmente, Oswaldo Reynoso problematiza la invisibilidad del sujeto homosexual peruano a través de un protagonista que nunca se convierte del todo en *voyeur*.

El logro principal de estas obras es que emplean el voyerismo para ofrecer una visión caleidoscópica de la identidad latinoamericana que sí camina hacia una mejor comprensión de los conflictos relacionados con el género y la sexualidad. Como escritores, Portela, García Ponce, Guillén y Reynoso aportan un ojo crítico a estos debates, pero dejan que el lector tenga la última palabra: nosotros somos los *voyeurs* por excelencia y cargamos con la responsabilidad de la mirada.

*CAPÍTULO CINCO: LÍMITES DEL DESEO: PEDOFILIAS INCESTUOSAS EN LAS
VIOLETAS SON FLORES DEL DESEO DE ANA CLAVEL Y EL LENGUAJE DE LAS
ORQUÍDEAS DE ADRIANA GONZÁLEZ MATEOS*

¿De qué forma deberíamos hablar del incesto? ¿Y de la pedofilia? ¿Es aun necesario denominar estos actos como “perversiones,” recordando toda la carga negativa que esta etiqueta conlleva, o deberíamos seguir el paso de los más recientes manuales psiquiátricos, e identificarlos como “parafilias”? Las connotaciones de los dos términos son esenciales. Como nos recuerdan Giovanni Cucci y Hans Zollner en las últimas tres ediciones del *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, publicadas por la Asociación Americana de Psiquiatría (APA), atrás ha quedado el uso de los términos “perversión” y “desviación.” Estos términos no son “científicos,” además de ser vocablos condenatorios y moralísticos (19). Independientemente de las actitudes sociales o morales hacia la pedofilia y el incesto, de algo podemos estar seguros: los dos actos sexuales han atraído la imaginación de escritores y artistas, y también la de los críticos que los estudian con insistencia.

Curiosamente, en su antología *Violation of Taboo: Incest in the Great Literature of the Past and Present* (1963), Donald Webster Cory y R.E.L. Masters justifican su trabajo señalando que novelistas, dramaturgos y poetas han escrito sobre el incesto condenándolo o no. Por lo tanto, arguyen: “We should not ignore the attraction of the *idea* of incest, as it appeals to the sophisticated, creative imagination” (19). No cabe duda que, en términos amplios, mucho ha cambiado con respecto a las sexualidades divergentes desde que esta antología fuera publicada. No obstante, las observaciones de estos dos críticos nos recuerdan que el incesto es y ha sido desde siempre un tema importante en la literatura. En la mitología griega, por ejemplo, el comportamiento incestuoso de los dioses refleja los deseos sexuales de los humanos y la Biblia está repleta de tales uniones: la relación de Lot con sus hijas, la de Noé con su hijo, o la de Abraham con su media-hermana (Cory and Masters 5).

Por otro lado, el incesto representaba una práctica común en el Imperio Incaico, Persa o Egipto, especialmente entre los miembros de la realeza y la nobleza (Twitchell 11).

En lo que concierne a Latinoamérica, existen numerosos casos que indagan en esta temática de diferentes maneras y con varios fines. En *Sab* (1841), novela de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, los protagonistas son probablemente primos. La posible relación entre ellos es vista como el paradigma ideal para consolidar los proyectos nacionales decimonónicos, mientras que otras obras como *Cecilia Valdés* (1879) del cubano Cirilo Villaverde, *Aves sin nido* (1889) de la peruana Clorinda Matto de Turner o *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, presentan el amor entre hermanos como “an unproductive dead-end of love” (Sommers 135). Las obras más recientes, sin embargo, muestran una marcada preocupación por el sondeo emocional y psicológico de los personajes involucrados en el acto incestuoso. Hasta cierto punto, los escritores de hoy van más allá de los marcos convencionales, en tanto que buscan revelar las causas del incesto o lo utilizan para señalar la desintegración de obsoletos proyectos nacionales, sobre todo ahora, en una era postnacional.

Algo de esto observamos, por ejemplo, en relatos como “La puerta cerrada,” o “Ritual del atardecer” (*Amores imperfectos*, 1998) del boliviano Edmundo Paz Soldán. El primero desmitifica la figura del padre y profetiza la imposibilidad de cualquier cambio con respecto a las manifestaciones hegemónicas de la masculinidad en América Latina. Cuando el hombre más respetable de un pueblo sin nombre es asesinado por su hija “con un cuchillo para destazar cerdos” (18), el hermano/narrador revela la tortura que había sufrido la joven debido a que su padre la violaba diariamente. Después del entierro, él confiesa también su intención de no abrir el tema ante la familia, para que María no “decida, como lo hizo antes con papá, cerrarme la puerta de su cuarto” (20). La decadencia moral del microcosmos de este pueblo alcanza cimas peligrosas, justamente porque aquí el incesto no es representado como una

perversión, sino como un acto aprendido. Debido a esta costumbre incestuosa que pasa del padre al hijo, la violación de la joven se normaliza, o se integra a lo que Pierre Bourdieu define como el *habitus*, en tanto que se convierte en “*el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción* al que contribuyen unos agentes singulares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado” (50). Viéndolo de esta forma, las figuras masculinas en “La puerta cerrada” no difieren demasiado de los caciques representados por Juan Rulfo o Carlos Fuentes en novelas tan conocidas como *Pedro Páramo* (1955) o *La muerte de Artemio Cruz* (1962), respectivamente.

En “Ritual del atardecer” ocurren hechos muy diferentes, que al mismo tiempo sirven para demostrar la calidad ambivalente con respecto al incesto al que aluden Cory y Masters. En este cuento, un hombre espía a su hija cada vez que ella trae a casa a desconocidos con los que hace el amor. El rito es voyerístico, sin duda, mas las miradas transgresoras del padre palidecen en comparación con los gustos amorosos de ella: día tras día, el parecido entre estos hombres y su progenitor aumenta. Si bien faltan aquí el coito incestuoso o la violación, el incesto ocurre a nivel simbólico. No se trata de un acto violento en el que el padre abusa de la hija indefensa, sino de la anulación del modelo víctima-verdugo comúnmente asociado con el incesto. La complejidad de un caso así reside en que la hija también presenta una atracción hacia su padre, atracción que influye en la elección de sus amantes.

Del lado femenino tenemos el cuento “Amalia” (*Papeles de Pandora*, 1976), donde la escritora puertorriqueña Rosario Ferré explora la subjetividad de la mujer en búsqueda de libertad personal y sexual, libertades imposibles de obtener debido a los abusos a los que es sometida. Fruto de la relación incestuosa entre su madre y el hermano de ésta, la heroína queda huérfana y es abusada tanto por el chofer de la casa como también por su tío/padre. La obra se destaca, entonces, no solo por el empleo del abuso infantil para denunciar las

manifestaciones extremas del patriarcado en sociedades latinoamericanas, sino también porque narrada en primera persona, ésta rescata la realidad conflictiva de las víctimas de tales abusos.

Las obras que discuto a continuación —*El lenguaje de las orquídeas* de Adriana González Mateos y *Las Violetas son flores del deseo* de Ana Clavel, ambas publicadas en 2007— sobresalen por su representación compleja de las relaciones y los impulsos incestuosos.³² Aparte de la obvia similitud sugerida por las metáforas florales de cada título, y del hecho de que las dos están firmadas por escritoras mexicanas nacidas en el mismo año (1961), conviene mirar estas dos obras en conjunto, como explico a continuación.

González Mateos narra en primera persona la historia de una mujer que trata de recuperarse después de una larga relación con su tío. La protagonista no es utilizada para transgredir esta frontera familiar, ya que los actos sexuales ocurren con su consentimiento. Solo que con el paso de los años, y presa de una neurosis ocasionada también por el rechazo de la familia, ella se esfuerza por encontrar la voz que pueda cuestionar la validez de dicho consentimiento. Por el contrario, *Las Violetas*, narrada también en primera persona, es la confesión de un padre apasionado por su hija. Y en este sentido, la perspectiva con respecto al incesto no podría ser más divergente. Es la diferencia, entonces, lo que une a estas dos obras, más que cualquier similitud temática. Hablo, claro está, de la diferencia de óptica sobre el mismo comportamiento. Las dos novelas breves se ubican de un lado y otro del incesto, y si las leemos al mismo tiempo, como parte de un todo complejo, y viéndolas desde distintos ángulos de poder, podemos entender mejor qué función cumplen en la literatura reciente.

Para llevar a cabo esta tarea crítica, parto de una pregunta básica: ¿qué se esconde detrás de la representación del incesto en estas dos obras? La respuesta obvia sería: la desintegración de la familia. Por analogía, si se desintegra la familia, también se desintegra el

³² A partir de este momento me referiré a las dos obras en versión acortada como *El lenguaje* y *Las Violetas*.

país entero. La nación, diría Doris Sommers, ya no necesita el incesto para consolidarse, tal vez porque el concepto de nación ya no existe como tal en nuestros días, en una era neoliberal de crecientes comunicaciones virtuales, distancias que se abrevian cada vez más e identidades que fluyen entre distintas lenguas y fronteras culturales. Dado este contexto de continuo movimiento y transformación y también teniendo en cuenta que el siglo XX es marcado profundamente por los movimientos feministas y de liberación *gay*, las novelas que aquí discuto muestran que la sociedad latinoamericana se enfrenta a una nueva visión sobre el incesto. Hablo de una visión que deja atrás la supremacía del *pater familias*, para revelar la creciente importancia del papel de la mujer en la sociedad y en la formación (o desintegración) del núcleo familiar.

Lo fundamental aquí es que el incesto se combina con la pedofilia, por un lado. Por el otro, la narradora de *El lenguaje* acaba excluida de su familia o, mejor dicho, queda fuera del modelo burgués de ésta, mientras que *Las Violetas* concluye con la muerte del narrador protagonista. Me parece lógico, entonces —ya que aquí analizo conductas extremadamente controversiales que han dificultado establecer una teoría *per se* del incesto aparte de la universalidad comprobada por Lévy-Strauss— acudir a la ética de la sexualidad, específicamente la que elabora el filósofo Igor Primoratz en su estudio *Ethics and Sex* (1999). Su argumento principal reclama la necesidad de renunciar a nombrar las conductas sexuales “transgresivas,” incluyendo el incesto, como perversas o antinaturales. Siendo éstas manifestaciones de una naturaleza humana variada, las denominadas “perversiones” deben leerse (para luego ser condenadas) a través de una lente ética, para medir el grado y el modo en que provocan daño a los participantes (ix). Aunque Primoratz intenta probar este modelo en el caso del incesto y la pedofilia, mi lectura de las dos novelas demuestra que su teoría no puede aplicarse aquí con soltura.

En este análisis enfocado en la ética, observo en las dos novelas un intento por parte de los personajes (y de las autoras) de buscar una voz propia para nombrar lo indecible del incesto. Finalmente, volviendo a la importancia del incesto en la fundación de las naciones latinoamericanas, discuto si *El lenguaje* y *Las Violetas* muestran o no el decaimiento del paradigma familiar burgués o, si debido a la aniquilación de los protagonistas, este modelo se muestra más fuerte que nunca.

El incesto como rebelión: El lenguaje de las orquídeas

En una entrevista, Adriana González Mateos afirma que fue coincidencia que ella y Ana Clavel publicaran el mismo año novelas sobre el incesto, que además hacen referencia desde sus títulos al mundo floral. “Evidentemente ninguna de las dos sabíamos lo que estaba haciendo la otra. Y los dos libros salieron al mismo tiempo y fue algo...” (Koczkas 43). En *El lenguaje*, confiesa la autora en la misma conversación, su intención era relacionarse con la literatura del fin de siglo XIX, especialmente con Oscar Wilde y su orquídea en *El retrato de Dorian Gray* (1890): “Realmente él está hablando de su sexualidad, y se trata de una obra publicada en un momento en el que no se podía hablar sobre este asunto. El amor que no se atreve a decir su nombre” (42). ¿Qué pasa, sin embargo, cuando este amor prohibido es incestuoso?

La escritora mexicana Adriana González Mateos es narradora, cuentista y ensayista. Recibió el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 1995 por la colección *Cuentos para ciclistas y jinetes* (1995) y el Premio Nacional de Ensayo Literario 1996 por *Borges y Escher*. Sus cuentos han aparecido en varias antologías como *Un hombre a la medida* (“Inaccesible” 1995), *Cuentos violentos* (“El espejo de imán” 2006), o *Mudanzas* (“Últimas palabras (ojalá)” 2011). La obra que aquí discuto es su primera incursión en la novelística. Recientemente salió a la luz una segunda novela titulada *Otra máscara de Esperanza* (2015), en la que la autora

investiga la muerte de Esperanza López Mateos, hermana de Adolfo López Mateos (presidente de México de 1958 a 1964). Esta mujer casi olvidada por la historia fue quien tradujo al español la obra del escritor B. Traven y, según la autora, vale mucho la pena conocer su historia (Castellanos C.).

A grandes rasgos, *El lenguaje* es una novela corta, escrita a modo de confesión, que recuenta la relación de la narradora/protagonista de trece años con su “tío favorito, quien me regala libros y se alegra tanto de verme restablecida” (21). Durante años, esta transgresión es para la joven fuente de placer y tortura a la vez. Sus experiencias acaban provocándole una fuerte neurosis, aunque al final de la obra ella enfrenta a sus familiares y les cuenta todo lo sucedido entre ella y su tío.

La narración está marcada desde el comienzo por un fuerte sentido de autoanálisis. La protagonista, quien no inicia estas interacciones pero tampoco se escandaliza por ellas, reconoce que el vaivén entre lo permitido y lo prohibido es inicialmente una forma de rebelión en contra de la moral e higiene de su clase. Dicho en sus palabras:

Nuestra casa se caracterizaba por pulcritud, por la minuciosidad con que cada detalle había sido planeado para garantizar el orden, la eficiencia, la elegancia. No había en ningún cajón un solo objeto desconocido... yo decía en broma que, durante nuestras pesadillas, todos en la casa nos soñábamos barridos por escobas gigantescas. Pese a mis burlas, *sabía muy bien cuáles de mis actos eran basura*. (20-21, mi énfasis).

Como se nota en esta cita, González Mateos hace hincapié en que la relación con su tío no es forzada. Además, cuando la protagonista afirma que ella sabía muy bien lo que estaba ocurriendo, puede sorprendernos que una niña de trece años posea una conciencia tan clara como para emitir sobre aquello un juicio de valor. Ahora bien, tengamos en cuenta que los hechos se relatan desde la edad adulta, lo que a su vez afecta la percepción del pasado. Sea cual fuera el caso, lo esencial en *El lenguaje* es que la obra no emite juicios morales ni se narra como una denuncia, sino como un sondeo emocional en el que se buscan, en vez de culpables, respuestas.

La superposición del incesto sobre un cuadro de pedofilia convierte a las relaciones intrafamiliares en un acto abominable, precisamente porque el consentimiento sexual es debatible (Villena 98). No en vano, Cory y Masters afirman que una de las críticas más fuertes que podemos sintetizar en contra de cierto tipo de uniones incestuosas proviene del campo de la moral. Que un padre o una madre exploten a sus hijos, o que los mismos hermanos se aprovechen de su edad mayor para explotar a su vez a los menores, representa una traición de la confianza que los niños depositan en sus progenitores y hermanos (9-10).

De cualquier modo, la postura de González Mateos al respecto pone en tela de juicio estos debates, porque a pesar de que la obra documenta cómo una niña se involucra sexualmente con su tío, también describe sus miedos, la vergüenza y el desdoblamiento psíquico que el terror de sus actos le provoca: “Vivo con ella, con esa mujer melodramática, vulnerable y salvaje. La encuentro sentada en la tina, en un charco de agua cada vez más fría, mirando el desagüe, rumiando su deseo de sacrificio... Injusto, déspota, omnipotonto” (47).³³ En otras palabras, puede que el niño/la niña estén conscientes de la “basura” de sus actos, pero conocer la realidad y consentir que esta realidad ocurra no es lo mismo. Al fin y al cabo, el tío no le consulta a la protagonista sobre lo que está a punto de suceder.

Miremos un ejemplo textual, para aclarar esta afirmación. Cuando la protagonista tiene un accidente en bicicleta antes de que comience la relación, su tío se queda a cuidarla. El evento inmoviliza a la muchacha, lo que ocasiona el acercamiento entre los dos: “apoya la cabeza entre las cobijas, nos dormimos juntos en algún momento de la madrugada, agotados, incomodos, perturbados por los ruidos del hospital” (13). De vuelta a la vida normal, cierto día el tío sube al cuarto de los niños y empieza a tocarle la entrepierna en silencio, estando el hermano menor de ella presente. Poco después, a estas caricias le siguen otras acciones, como

³³ La palabra “omnipotonto” es una combinación entre “omnipotente” y “tonto” que la escritora emplea para referirse a Dios aunque, claro, también hace alusión a su tío.

colocar la mano de la niña sobre su pantalón. “Ningún chiste, ninguna confidencia de mis amigas de la escuela anticipaba esto. Se les para, decían las niñas. Pero esto es como un palo de escoba, como un trozo de metal” (22), recuerda la protagonista.

Por último, como prueba de que la muchacha no estaba del todo consciente de la gravedad del asunto, la voz narrativa se esfuerza por describir en palabras las sensaciones vividas y llega a la conclusión que ella no es dueña de la situación. Así, conforme avanzan los hechos, leemos: “Ahí adentro: cómo aquilatar la fragilidad de la zona donde era feliz. El área de vacío, de eco, de fantasmas ente los demás y yo —quizás una barrera eléctrica para protegernos— *no estaba bajo mi control*” (34, mi énfasis). Esta falta de control es una constante en la vida del personaje femenino y lo problemático en las relaciones de este tipo, parece decirnos la autora, es que la ausencia de un rechazo contundente no significa necesariamente que el niño/a da su consentimiento para la unión incestuosa. Por lo menos al principio, la protagonista no sabe identificar bien qué es lo que le está ocurriendo y esto influye en las decisiones que toma, siendo una de ellas guardar el secreto sobre las acciones de su tío. Asimismo, como lo notamos por parte de éste, los hombres que inician una relación incestuosa no se plantean la necesidad de que haya un acuerdo común explícito entre ellos y el/la menor.

Es difícil entender, especialmente en el caso de una niña para quien su tío irradia “un atractivo que no se desgastaba” (20), cómo es que esta experiencia resulta tan dañina, puesto que en muchas ocasiones ella disfruta del contacto con su tío “con todo el cuerpo amotinado en espera de sus manos” (35). Lo digo porque al final de la obra, la protagonista acaba con graves trastornos emocionales que convierten su vida adulta en un calvario, y que la hacen contemplar el suicidio: “Imaginaba cómo se lo dirían a mi tío. Quizás me las arreglara para mandarle un mensaje virulento, mechones de pelo metidos en un sobre, una carta manchada con sangre, algo que apelara a sus gustos más íntimos” (67). De la misma manera, la

depresión de la que sufre le provoca un desdoblamiento mental; la protagonista inventa la existencia de otra mujer que “le sostiene la mirada desde el espejo” (48) y que se le aparece justo en los momentos en los se cree capaz de curarse de esta depresión.

Con respecto a este tipo de relaciones, Primoratz arguye que en varios casos los menores de edad están dispuestos a involucrarse en relaciones incestuosas y que dada esta inclinación, el incesto no debe condenarse (140). Quizás esto sea más aplicable cuando se trata de hermanos o menores de edad adolescentes. No obstante, *El lenguaje* cuestiona esta generalización, por la simple razón de que especialmente al comienzo, a la protagonista le falta el lenguaje para expresar de modo verbal lo que experimenta con su familiar. En otras palabras, siguiendo con la metáfora citada anteriormente, saber que uno está cometiendo una “basura” (21) y poder identificar e interpretar exactamente las implicaciones de esa “basura,” son dos operaciones muy distintas. Las consecuencias de una relación incestuosa, aun cuando es de común acuerdo, puede tener consecuencias que la persona menor es incapaz de pronosticar.

La falta de voz de la protagonista sobresale especialmente después del primer instante cargado de sexualidad entre los dos, cuando al lado de su hermano el tío le toca “aquel triángulo con dos centros indecisos” (22). Las caricias tienen un fuerte efecto sobre ella, puesto que “me hicieron temblar y todavía las siento, pero, *no acabo de ubicar qué son*” (22, acentuación mía); no le falta, empero, el deseo de descubrir el misterio del tacto de su tío. Desde este momento en adelante, el incesto es experimentado por parte de la protagonista como una especie de aprendizaje, y cuando en otra ocasión el tío le coloca la mano sobre su miembro erecto, la muchacha se queda “temblando, la piel erizada por el afán de conocer” (23).

A la luz de estas ideas, encuentro necesario volver a la idea del consentimiento. El “problema,” podemos argumentar —teniendo en cuenta la posición de González Mateos— es

que el incesto y la pedofilia no son sino manifestaciones extremas de una situación injusta a la que están sometidas las mujeres desde temprana edad, situación que impone como obligatorias la obediencia y el silencio. Dice la escritora chilena Marjorie Agosín: “Women, especially Latin American women, were placed by their culture in a tradition of modesty and silence. For them to speak out in public, to make language their own, and to write, required acts of daring and transgression, as well as the desire to invent themselves through creative imagination” (15). Estas fronteras que imponen la familia junto con las instituciones adyacentes como la Iglesia, representan, al decir de Jean Franco, narraciones hegemónicas del discurso dominante que en determinado momento le asignan a la mujer su lugar subordinado en múltiples contextos sociales (13). Por su parte, Teresa Porzekanski apunta que el silencio impuesto a las mujeres “ha venido creando históricamente y de manera estereotipada ciertas oposiciones aparentes” (49), como naturaleza/cultura o pasividad/actividad. En este contexto, no cabe duda de que este legado favorece en el caso de nuestra protagonista la participación tácita en situaciones que le causan daños quizás irreparables.

Pensar, por ende, en el concepto de violencia simbólica de Pierre Bourdieu resulta útil aquí, porque aclara la aparente disponibilidad de la muchacha en la participación de su propio abuso. En *La dominación masculina* (1998), Bourdieu arguye que la división sexual del trabajo, junto con las estructuras sociales productivas y reproductivas le confieren al hombre una “preeminencia universalmente reconocida” (49). Se trata de una reproducción androcéntrica de la reproducción biológica y sexual, continúa Bourdieu, que es investida por las prácticas humanas de sentido común, objetividad y consenso. Las mujeres, como se ve en el caso de nuestra protagonista, participan en su propia opresión porque “aplican a cualquier realidad, y en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican

en las oposiciones fundadoras de orden simbólico” (Bourdieu 49). Para ser más precisos, la protagonista se encuentra en plena edad de formación como ente social; el hermano de su madre —el que le regala libros y se toma el tiempo para discutirlos con ella, el diplomado respetado casado y con hijos— cuadra en el esquema mental de la muchacha como un guía, un maestro. En otra ocasión, la narradora lo dice de forma más tajante: “Él era el dueño del saber y yo aguardaba sus revelaciones” (25). Por eso mismo en ningún momento cuestiona su autoridad o sus decisiones. Podemos afirmar, por lo tanto, que la novela ficcionaliza el incesto no para tacharlo de perversión o parafilia, sino para revelar los mecanismos ocultos de la opresión femenina en general. Hablo de una opresión que sigue operando en la actualidad, y que se reproduce debido a factores como el *habitus* y la violencia masculina que Bourdieu teoriza en su estudio.

Tanto *El lenguaje* como *Las Violetas* se destacan en la literatura mexicana y latinoamericana reciente por su preocupación exclusiva sobre el incesto. No cabe duda de que la temática ha sido continuamente explorada, pero quizás de forma más aislada, junto a otras conductas transgresivas, o en obras de escritores hombres. Me refiero a relatos como “El orgasmógrafo” (*El orgasmógrafo*, 2001) de Enrique Serna, por ejemplo, donde tanto el incesto como la pedofilia ocurren en una sociedad futura basada en el sexo como modo de producción. Pienso también en la colección *Una extraña entre las piedras* (1999) de la cubana Ena Lucía Portela, donde el incesto entre hermanos se debe a la ausencia de los padres (“Al fondo del cementerio”) e imita a nivel personal la decadencia de la nación cubana después de la desintegración de la Unión Soviética. Desde luego, tengo en mente novelas como *La tía Julia y el escribidor* (1977), *El elogio de la madrastra* (1988) y *Cuadernos de don Rigoberto* (1997) del renombrado Mario Vargas Llosa, puesto que todas ellas narran relaciones incestuosas entre una tía (política) y un sobrino, o entre una madrastra y su hijastro.

Dada esta variedad de lazos eróticos intrafamiliares, encuentro necesario revisar los términos “incesto” y “pedofilia,” al igual que algunas de sus variaciones porque sus significados influyen en nuestro análisis textual. El incesto entre hermanos adultos, por ejemplo, suele ser visto de forma menos grave, que el incesto que se da entre un padre y una hija, especialmente si éste toma lugar durante la infancia de la niña. Al respecto, Primoratz repara en la necesidad de una aclaración terminológica (133) y James Twitchell afirma que debido a que las mujeres han cuestionado sus roles en la vida diaria, las discusiones sobre el incesto traspasa ahora los límites de la academia. En la actualidad, arguye el crítico, el incesto es explorado ampliamente en la prensa, las películas y la industria publicitaria, lo que en parte determina que la cultura popular parezca incansable en cuanto al consumo de “either the myth or reality of incest” (22).

En otras palabras, el significado, junto con la autenticidad y gravedad de estos actos pueden ser distorsionados, dado que tienen cabida en tan variados discursos. Esto es lo que ocurre con el tío en *El lenguaje*, cuando la protagonista se le enfrenta siendo ya adulta.

Miremos la escena en cuestión, narrada a manera de confesión o aclaración:

Tenemos discrepancias técnicas. Reitero que tenía trece años. El procura convencernos de que debí ser mayor. Quizá dieciséis. En distintos momentos pregunta mi año de nacimiento, mi edad actual, hace sumas y restas. Es un acto muy festejado: se venda los ojos y adivina cantidades ante el público que cambia de posición y suelta risitas, mientras las señoras se revisan la falda y se aseguran de cubrirse las rodillas. Pero siempre fue a mis cumpleaños. (88)

Se ejemplifica aquí de forma cabal un punto fundamental en cuanto a la pedofilia. Es significativo que el tío no toque el tema del lazo de sangre entre los dos. El incesto es para él un mito, y la preocupación con la edad mucho tiene que ver con un aspecto legal y no moral. La pedofilia suele definirse como el acto de mantener relaciones sexuales con menores de edad, pero éste es el significado amplio del vocablo. Desde el punto de vista clínico, sin embargo, la pedofilia se define como la actividad sexual repetida con niños pre-púberes (o fantasear sobre tales actos), y debe diferenciarse del coito con personas pos-púberes que aún

no han llegado a la edad consensual (Gelder 487). Por lo menos según el manual *Shorter Oxford Textbook of Psychiatry* (2006) que provee esta definición, la protagonista de *El lenguaje* se encuentra en un espacio intermedio, puesto que por lo general la edad púber acaba a los trece/catorce años.

Si leemos la escena citada arriba a la luz de esta distinción es posible sacar una conclusión útil: Adriana González Mateos sintetiza en su novela el debate sobre cuál debería ser la edad apropiada para tener relaciones sexuales. No obstante, al mismo tiempo la importancia de estos debates palidece en comparación con la gravedad de los actos relatados. Para el tío, la protagonista acaba siendo un número, o una suma cuestionable y debatible cuando se toma el café. Por eso mismo cabe preguntarnos: ¿habrá cambiado la situación de la mujer entrado ya el siglo XXI? Según esta novela, por lo menos, la mujer sigue siendo materia de debate en la mesa de los hombres.

En su estudio *Ethics and Sex*, Primoratz parte de una interrogación que esta novela contesta plenamente. “What is wrong with pedophilia?” (134), se pregunta este filósofo. En su respuesta enumera varios de los argumentos en pro de esta práctica. Recalca, entre otros aspectos, que los efectos dañinos sobre el desarrollo del niño aún son debatibles y no se han establecido en concreto; que en muchos casos el mal es producido por la propia interdicción y no por el acto en sí; y que la mayoría de las relaciones entre niños y adultos presentan una agresividad no mayor que en el caso de los propios adultos. En pocas palabras, Primoratz, al discutir el incesto como concepto filosófico y no como un hecho concreto, arguye que, contrario a la opinión común, la pedofilia no es un acto antinatural (137).

El único argumento que este estudioso reconoce como válido en contra de las relaciones sexuales entre adultos y niños —lo que a su vez determina su conclusión final de que la pedofilia debe prohibirse y condenarse legalmente—, es la cuestión con respecto al consentimiento del niño (134-40). Al juzgar la pedofilia desde el punto de vista ético, el autor

arguye que debemos tener en cuenta, por un lado, que los niños aun cuando consienten al acto sexual interpretan la realidad de forma diferente a los adultos, es decir que existe una asimetría entre estas dos situaciones. Por otro lado “the actions which the adult interprets as sexually suggestive or even provocative are not meant as such by the child, but are rather expressions of curiosity or playfulness” (141). En otras palabras, en este tipo de relaciones forzadas o no, hay una asimetría, una discrepancia insalvable con respecto a la percepción de la realidad.

Este concepto de asimetría es ilustrado de forma cabal en una de las escenas novelísticas que ocurre antes del primer contacto físico entre los protagonistas. Cuando durante una visita a la casa de su tío la muchacha va al despacho para leer, él la ve, entra y apoya “las manos en mis hombros. Mi cara quedó muy cerca de la suya y la calidez de sus ojos negros *me hizo acercarme un poco*. Pero en vez de sonreír también, retrocedió” (20, acentuación mía). Como para regañarla, su tío responde: “Ay, niña, niña” (20), y sus palabras denotan una transgresión, porque al acercarse ella no actúa debidamente.

No obstante esta reacción del tío, reacción que funciona como una advertencia, el gesto de la niña es interpretado como una invitación. Esto conlleva a interacciones mucho más íntimas, como las ya mencionadas caricias en el cuarto de los dos hermanos, seguidas por el primer beso. Este momento merece ser citado aquí, puesto que notamos tanto el florecer del deseo de la protagonista, como también la virulencia con la que el tío se le acerca:

Yo apenas podía imaginar una conversación, con todo el cuerpo amotinado en espera de sus manos... creí que quería morderme. Me dio miedo su insistencia, su lengua que también me pareció muy dura, su irrupción en mi boca. En plena invasión descubrí su sabor, la textura de las papilas sobre mi paladar. Se apretaba contra mí con un afán que me gustó, pero retrocedí para tomar aire... Nunca le había visto a nadie esa expresión de angustia... —Esto no se lo puedes decir a nadie. Nunca, ni siquiera bajo tortura— y sonrió para ayudarme a entender la broma. (36)

Observemos cómo en la descripción de esta escena, González Mateos logra crear una tensión entre sobrina/tío, tensión basada en conceptos opuestos: el deseo combinado con el miedo en el caso de ella, y la insistencia versus la angustia en el caso de él. Al ignorar el tabú del incesto ambos personajes se ubican en un límite “fronterizo entre la dominación y la subalternidad” (185), puesto que, aunque sólo sea por un rato, la niña ejerce poder sobre su tío. Sólo que al final es el tío quien habla imponiendo silencio y la transgresión de la niña no es trascendental, ya que ella consigue apenas un poder temporal. En otras palabras, aunque se hayan cruzado fronteras eróticas, los dos personajes vuelven a su posición inicial.

Reparemos de nuevo en el instante en el que la protagonista acerca su cara a la del tío. La asimetría a la que hace referencia Primoratz es acompañada aquí por la transferencia de la culpa, ya que la muchacha es regañada de forma velada. Quiero decir que él la culpa por algo que aún no ha ocurrido, como para excusar su propio comportamiento y transgresión. Esta transferencia es típica en las relaciones incestuosas, como ocurre, por ejemplo, en una descripción de pederastia del poeta romano Statius. Ahí también se enfatiza que es el niño y no el adulto quien inicia la relación. Menciono este caso en el contexto de *El lenguaje* porque, al decir del crítico Christian Laes, quien analiza la representación de la pedofilia en la literatura latina, este tipo de discurso recalca la actitud de los que cometen agresiones sexuales y culpan a la víctima (226).

De manera similar a este caso típico de pedofilia en la literatura romana, la relación entre nuestros protagonistas no puede ser reducida al abuso sexual. No obstante, la novela revela cómo la combinación entre asimetría, transferencia de culpa, el *habitus* y la violencia simbólica pueden resultar en daños irreparables como la neurosis y los impulsos suicidas. Asimismo, la pedofilia provoca en nuestra protagonista lo que Ailyn Morera Ugalde llama — en su análisis de casos similares en tres obras teatrales costarricenses— “una herida en la

identidad femenina” (143). Y la herida, como es de esperarse, dificulta el proceso de sanación, como bien se nota en el caso de nuestra protagonista.

No debe sorprendernos que durante la última conversación con su tío, la joven piense: “Me estaba preguntando si me obligaba, si de alguna manera se puede decir que yo no era libre... Sólo en otro lugar y en otro momento pienso que jamás la conversación alude a la posibilidad de que él haya lastimado a alguien” (100-01). Esta pregunta funciona como una proclamación de igualdad entre los dos; al fin y al cabo, si la protagonista estaba libre para escoger su camino, ¿cómo podríamos culpar al tío? Más grave resulta que el haber causado daños con su comportamiento no sea un tema de discusión. El tío, en pocas palabras, niega su participación en el trauma de su sobrina poniéndose él mismo en el lugar de la víctima, cuando afirma: “así arruiné mi vida y ni siquiera me di cuenta” (90). Asimismo, refiriéndose a la decisión de la protagonista de confesarle todo el asunto a la familia, éste opina que ella los perturba “por capricho” (88). Así es como la joven se convierte doblemente en víctima: primero por haber vivido un abuso, y luego porque su tío no reconoce su culpa ni siquiera en una discusión privada.

Esta actitud defensiva del tío no deja de sorprendernos, especialmente teniendo en cuenta el rol que sus acciones tienen en la vida íntima de la protagonista. Esta intimidad es marcada por momentos que ella disfruta, como los besos, los abrazos, o las escenas de sexo oral (“Nadie me descubrió nunca, unos centímetros debajo del volante, con la cabeza hundida entre las ingles” 42), pero también por eventos traumáticos, como lo es el momento en el que ella es penetrada por primera vez y que ocurre de forma inesperada. Así lo describe la protagonista, quien a pesar de la violencia con la que la trata su tío, reconoce que gritó para que solamente él la oyera y nadie más: “Me preguntó qué pasaba, pero apenas me oyó y volvió a jalarme. El cuello me siguió doliendo mientras sentía todas las partes duras de su cuerpo excavando en el mío” (74). Si acaso hasta este momento, la existencia del abuso es

cuestionable, después de esta escena de violación no cabe duda de que, además del trauma emocional, la muchacha también experimenta un trauma físico.

Gillian Harkins discute este asunto y afirma que es a comienzos del siglo XX cuando la práctica del incesto cobra una connotación traumática. Esto se debe a que, al ocurrir dentro de la familia inmediata, el impacto mayor se da sobre la parte vulnerable, es decir sobre los niños. Es también durante esta época que la infancia, debido en parte a la herencia de la cultura victoriana, empieza a asociarse con la vulnerabilidad e inocencia. Además, continúa la crítica, “The presumed desire for the act and potential mutuality of its pleasure is called into question, since incest exploits and tacitly reinforces structural hierarchies” (xii).

Menciono estos postulados porque en su relato de vida la narradora intenta disputar los conceptos de igualdad y acuerdo mutuo que a lo largo de la relación su tío da por sentado. El hecho de que él insiste en cambiar la edad de la protagonista y la reduce a un número, al igual que su empeño de no afrontar lo sucedido, son pruebas contundentes de que entre ellos la estructura jerárquica a la que alude Harkins no ha cambiado.

Continuando con las ramificaciones de esta estructura jerárquica dentro de la familia, la misma crítica apunta que a partir de los años setenta, la segunda ola del feminismo estableció lazos entre los abusos infantiles y el patriarcado, argumentando que los niños ocupaban dentro del núcleo familiar una posición inferior, es decir “feminizada.” Como resultado de esta situación las niñas pasan a ser vistas como propiedad del patriarca. Desde esta perspectiva, el abuso infantil se lee como “a patriarchal exploitation of a structural condition” (xiii), y el incesto representa un abuso de poder, no un desafío a las normas sociales pre-establecidas o una rebelión en contra del *estatus quo*.

Harkins resalta en su discusión una característica esencial sobre las relaciones incestuosas que González Mateos explora de manera insistente en su novela. Quiero decir que ya que ocurre en grupos sociales que forman la base de unidades más grandes (pueblo,

ciudad, nación), las relaciones entre miembros de la misma familia tienen la capacidad de usurpar el orden establecido. Cory y Masters aluden por igual a este aspecto cuando afirman que el incesto perturba, destruye o cambia el balance de poder existente (7). Por su parte, Sara E. Cooper va más allá, destacando que los lazos de sangre en una familia no garantizan para sus miembros un ambiente positivo. Como consecuencia, hablando también del incesto, la crítica se pregunta si en realidad deben llamarse familias aquellas que se basan en la manipulación y opresión de sus miembros, y que mantienen un ambiente de miedo y subyugación (12).

Consciente de este ambiente opresivo en su propia familia, la protagonista recalca en varias ocasiones que “Las niñas no tienen importancia” (34). Por ende, desbaratar el orden establecido de la familia es exactamente lo que la protagonista desea. Al imaginar el escándalo que provocaría el descubrimiento de esta relación por parte de sus parientes, ella afirma: “De todo eso podía burlarme, podía detectar qué densa capa de convencionalismo había sustituido las personalidades de mis parientes y les impedía percibir la pasión” (31). Si analizamos estas palabras, nos queda claro que *El lenguaje* propone que el incesto puede ser una forma de liberación femenina, un desgarramiento de los límites estructurales de la familia, por un lado, y de la sociedad entera, por el otro. Ella misma lo reconoce, cuando se da cuenta que el incesto le ha quitado el sentimiento de ser una persona normal:

Estaba destruyendo las ideas de mi mamá, sus sentimientos, sus expectativas, el mundo donde vivía con mi papá... La frase “soy amante de mi tío” me parecía suficiente para derribar las iglesias, los palacios de gobierno, las constituciones. Estaba, de una vez y con una formidable cachetada, dando la espalda a la decencia de la clase media. La clase media nos rodeaba por todas partes. (24-25)

Se nota en esta cita que el profundo desprecio de la protagonista hacia su familia rebasa los límites del hogar. Éste se extiende a aquellas instituciones que la familia mantiene en pie y que son justamente aquellas que Bourdieu culpa de reproducir la desigualdad genérica y la violencia simbólica que en gran medida contribuyen a la opresión de las mujeres.

Paradójicamente, entonces, el propósito principal de la protagonista no es causar una conmoción familiar o *épater la bourgeoisie*, sino liberarse como mujer y superar el trauma, incluso cuando su tío no reconoce su culpa. En este sentido, *El lenguaje* se une a una variada tradición literaria enfocada en la familia disfuncional. Pienso sobre todo en escritoras como Marie de France (siglo XII) y Marguerite de Navarre (siglo XVI) en Francia, Thomas Mann (siglo XX) en Alemania, el napolitano Giambattista Basile (siglo XVI), la pakistaní Amrita Pritnam (siglo XX), o la puertorriqueña Rosario Ferré (siglo XX).

En el caso específico de American Latina, la proliferación de obras escritas por mujeres marca un giro novedoso en la representación de la familia, y varias autoras exploran la complejidad y la importancia de la formación identitaria dentro de esta institución: Rosario Castellanos en “Economía doméstica” (*En la tierra de en medio*, 1972) y *Álbum de familia* (1971), Rosario Ferré en *Papeles de Pandora* (1976), o Isabel Allende en *La casa de los espíritus* (Cooper 3). Las imágenes que se desprenden de este tipo de obras son variadas y contradictorias, claro está. Al respecto, Cooper advierte la necesidad de explorar “how literature delimits, describes, or distorts the family” (6). Por ejemplo, continúa la crítica, la familia ha sido representada como una prisión en donde tienen lugar inimaginables crueldades y abusos. Este espacio funciona también para socializar o normalizar o, al contrario, para rebelarse; aquí se establecen las normas de sexo y de género, pero se subvierten a la vez. Finalmente, en la familia se aprende la comunicación, pero también la familia puede destruir esta comunicación (6).

Quizás sea imposible argumentar que todavía en el siglo XXI exista un modelo de familia mexicana único. De hecho, eso mismo ficcionaliza Rosa Beltrán en sus novelas *El paraíso que fuimos* (2000) y *Alta infidelidad* (2006), sólo por nombrar un par de ejemplos sobresalientes. Por eso mismo cabe preguntarnos: ¿Qué tipo de familia quiere criticar la protagonista de *El lenguaje*? Para contestar esta pregunta encuentro necesario acudir a las

ideas de Carlos Monsiváis. En uno de sus ensayos, adecuadamente titulado “Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas (Hacia una crónica de costumbres en México),” Monsiváis indaga de forma teórica justamente en lo que Adriana González Mateos explora a nivel literario: el rol que la familia y la nación tienen en la intimidad de los ciudadanos mexicanos.

La crítica de Monsiváis se dirige a lo que él llama “la mitología de la Familia Mexicana” (211), concepto creado por la iglesia y las clases dominantes desde la época de la conquista. En la base de esta creación, arguye Monsiváis, yace la conciencia de la culpa, o la moral que exige “el desarrollo de una idea de Nación similar al patriarcado, el odio (retórico o real) a lo diferente, la manipulación de los prejuicios” (212). En contra de todas estas características se rebela nuestra protagonista, aunque debido al empeoramiento de su estado mental hacia el final de la obra, su rebelión es fallida.

No cabe duda de que muchas escritoras mexicanas han denunciado a lo largo de los siglos la “invisibilidad histórica, personal, familiar, así como un latente ‘menosprecio ancestral’” de las mujeres, como Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Margo Glantz, entre otras (Estrada, *Ser mujer* 45). De alguna forma, todas ellas son, al decir de Oswaldo Estrada, “mujeres de armas tomar” (*Ser mujer* 197), que “utilizan el espacio ficcional para ganar batallas propias de un mundo real” (*Ser mujer* 221). Dentro de estas escritoras también encaja Adriana González Mateos, en cuya obra una narradora/protagonista escribe por momentos su historia en forma de diario. Lo problemático de *El lenguaje* es que el arma que la protagonista usa es de doble filo: el incesto que ella interpreta como una vía para derrumbar a la sociedad que la silencia, se vuelve en contra de ella. En vez de otorgarle la libertad deseada, su transgresión la conduce a una neurosis que la convierte, por lo menos en ciertas instancias, en un ser socialmente muerto.

Lo digo porque, guiada por su afán de derrumbar los límites de su mundo, la protagonista escoge un mal aliado. Debajo de la máscara de maestro rebelde, bohemio y

cultivado —es decir, todo lo opuesto de sus padres— el tío resulta ser el más convencional de todos. Al comienzo, es cierto, más que deseo, la muchacha encuentra en su tío algo que interpreta como una causa común:

La pasión educativa era mutua: él me enseñaba, yo aprendía, con seriedad y ahínco, casi más consagrada al aprendizaje que al placer pero incapaz de distinguirlos, orgullosa de ser iniciada en los lenguajes, mecanismos y maneras de la transgresión (en esos días se hablaba de revoluciones y la palabra no había perdido su prestigio). La delicia de todo aquello confirmaba que hacíamos lo mismo. (33)

Hacia el final de la novela, sin embargo, esta imagen idealizada es sustituida por un choque contra el patriarcado, del cual el tío es uno de sus máximos representantes. A través de sus acciones, el tío enajena gradualmente a la sobrina de su *yo* femenino, es decir lo más controlado por esta sociedad patriarcal (Meza Márquez 18). Algunos ejemplos bastarán para revelar cómo en su lucha por afirmarse como ser humano y mujer, la protagonista toma el camino equivocado, aliándose justamente con uno de los elementos que reproducen y perpetúan su opresión.

En primer lugar, el tío le prohíbe en cada instante y de forma tajante hablar de su relación, como lo hace después del primer beso cuando bromea que ella no debe compartir lo sucedido con alguien más “ni siquiera bajo tortura” (36). Cuestionando esta regla que obviamente anula sus capacidades de rebelarse aún más, la protagonista misma confiesa que lo hace “porque él me lo pide” (32), frase que recuerda que históricamente la mujer ha sido acallada por los hombres, razón por la cual se convierte en objeto de discurso de los otros (Porzekanski 51). Este discurso masculino “se erige como universal y neutro, invisibilizando los procesos femeninos e impidiendo a las mujeres pensarse, nombrarse y aprehenderse” (20). Cuando se calla, el potencial subversivo que la protagonista espera conseguir a través del incesto es irónicamente anulado, porque aunque ocurra la transgresión, ésta no se verbaliza y solamente ella y el tío están conscientes de la realidad.

En segundo lugar, además de exigirle silencio, el tío llega a constituirse en guardián de su cuerpo, cuando después de meterle por primera vez el dedo en la vagina muestra preocupación por su virginidad. Según él, su sobrina debe cuidarse porque un día “llegaría otro hombre, el verdadero” (42), quien debe encontrarla intacta. Pensando en los postulados de Claude Lévi-Strauss, quien ve el tabú del incesto como universal, responsable por “el pasaje de la naturaleza a la cultura” (58-59), y a la mujer como un “valor esencial para la vida del grupo” (34), es posible sacar algunas conclusiones con respecto a esta escena. Según las teorizaciones de este antropólogo, formuladas en *Las estructuras elementales del parentesco* (1949), uno de sus estudios más conocidos, el matrimonio representa un intercambio de mujeres que los padres y los hermanos establecen para fortalecer las relaciones sociales (69-79). Cuando el tío de la protagonista le advierte que debe cuidar su virginidad, él revela no solamente su hipocresía, sino también hasta qué punto toma posesión del cuerpo de su sobrina.

A primera vista, las investigaciones de Lévi-Strauss muestran una mercantilización abyecta de la mujer que no tiene cabida en la sociedad y clase representadas en *El lenguaje*. Aun así, la escena citada arriba revela varios aspectos pertinentes con respecto a este análisis. A pesar de la presencia del padre y el hermano, quienes según *Las estructuras elementales del parentesco* son los que deciden la suerte de la mujer, o aquel “valor esencial para la vida del grupo” (Lévi-Strauss 34), el tío desobedece la jerarquía familiar, transgrede el tabú del incesto, y además alude a que la muchacha pasará de sus manos a las de otro hombre, refiriéndose probablemente a su futuro esposo.

Al concluir la novela, la relación con la familia de su tío se interrumpe y su madre, aunque admite haber podido hacer algo para protegerla, se olvida pronto del asunto. El olvido entonces encubre el acto incestuoso y la protagonista es excluida del marco familiar. Justamente por eso, lo relatado en *El lenguaje* no refleja la desintegración de la familia

burguesa mexicana, sino su constante capacidad de protegerse a través de la marginación o exclusión de aquellos elementos que amenazan su cohesión, aun tratándose de alguien tan cercano como una hija. El incesto, tal y como lo narra Adriana González Mateos, no es sino un telón de fondo para cuestionar la identidad monolítica de la familia y de la nación que, pese a los progresos que ha alcanzado México en el plano social y económico, aún se sigue anclando en conceptos y jerarquías genéricas anticuadas que promueven la desigualdad.

El lenguaje narra una historia personal. Sin embargo, el vaivén entre goce y violencia que experimenta la narradora/protagonista no deja de mostrar la historia reciente de una nación que también ha pasado por momentos de paz intercalados con eventos sangrientos como la masacre estudiantil en la Plaza Tlatelolco en 1968, o como el asesinato de cientos de mujeres en Ciudad Juárez en los últimos quince años. Es verdad que al final de la obra ella logra verbalizar su experiencia, lo que de cierta forma equivale a una liberación. ¿Pero a qué costo realiza dicha liberación? Al igual que este personaje femenino, hoy por hoy el país entero debe lidiar con sus múltiples traumas, aquellos que siguen acumulándose como si México todavía no hubiera aprendido a liberarse de ellos.

Las Violetas son flores del deseo, o cómo nacer para el padre

En el año 2012, al evaluar la situación social en México, Miguel G. Rodríguez Lozano afirma que el plan político de la primera década del siglo XXI será recordado más “por lo que se pudo haber hecho que por lo que ha sido” (7), situación contraria a lo que ocurre en el ámbito literario. Hablando de la literatura, en concreto, Rodríguez Lozano anota que durante esta época ha surgido una cantidad abrumadora de autores. En consecuencia, se han diversificado los temas explorados, y el lector presencia una producción en constante movimiento que reúne a generaciones disímiles. Estas generaciones, empezando con los escritores nacidos en los treinta, cuarenta, hasta llegar a los autores nacidos en los setenta y

los ochenta, interactúan en una época en la que tanto el internet como las casas editoriales influyen en la recepción de sus obras (7-8).

Para dar cuenta de esta diversidad, el crítico incluye en su compilación *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana 2000-2009* (2012), un capítulo sobre la novela *Las violetas son flores del deseo* de Ana Clavel. En dicho ensayo, Graciela Martínez Zalce analiza las formas en que la autora mexicana se apropia de la obra del surrealista alemán Hans Bellmer para dialogar con el relato “Las Hortensias” (1949), del autor uruguayo Felisberto Hernández. Según su análisis, a pesar de la intertextualidad con estas obras, las apropiaciones más importantes de la novela son las de las muñecas que el protagonista fabrica, y la posesión de un objeto prohibido, su hija (120).

En otro estudio útil sobre la misma obra, Gabriel Wolfson rastrea los elementos naturalistas que desarrolla aquí la autora y propone una posible inscripción de *Las Violetas* “en la tendencia contemporánea de la exhibición de lo privado, de la reglamentación de la intimidad no para subsumirla en el imperio del pudor inmovilizador, sino para airearla en el mercado” (336). Además de este discutible rasgo mercantil que Wolfson le atribuye a la novela, el crítico también resalta el empleo de un discurso literario convencional repleto de eufemismos que cumplen “una función no moral sino espectacular” (334-35).

La razón por la cual empiezo mi análisis con las observaciones de Rodríguez Lozano es porque si bien su compilación privilegia el contexto político como telón de fondo para la proliferación de la novela mexicana contemporánea, encuentro necesario hacer la misma operación en el caso de las novelas por separado. Quizás porque el estudio de Martínez Zalce se enfoca en la correspondencia entre narrativa y arte que desarrolla Clavel en *Las Violetas*, falta ahí un análisis del contexto social en el que surge la obra.

Por otro lado, las observaciones de Wolfson nos hacen pensar que la violencia en contra de las mujeres en México es ampliamente conocida. Basta con recordar los

feminicidios de Ciudad Juárez, que al menos 370 mujeres y niñas —o muchas más— fueron asesinadas entre los años 1993-2003, y que aproximadamente 30 más han sido asesinadas cada año después de esta fecha. Esta situación se debe no solamente al cambio de relaciones de poder con respecto al género, sino también a la falta de intervención por parte del Estado, la policía y la justicia (Staudt 4). La violencia en contra de la mujer en México se observa también, desde luego, en la prohibición del aborto en todas las provincias del país salvo la capital. Interrumpir el embarazo es un derecho que Marta Lamas relaciona con la libertad y la autonomía de las mujeres, pero que en México encuentra serios obstáculos a causa del “machismo cultural y el autoritarismo político” (10). Por eso mismo novelas como *Las Violetas* no deben ser descartadas como productos mercantiles o analizadas desde un solo ángulo. Detrás de la temática transgresiva y hasta cierto punto escandalosa explorada por autoras como Clavel y González Mateos, estas y otras obras de índole similar guardan rasgos escondidos —o no tanto— de aquél México donde todo es posible. En vez de interpretarlas como la representación de intimidades exhibidas en el mercado literario actual, hay que analizar estas obras como una toma de conciencia en cuanto a los cambios socio-morales que caracterizan al país en la primera década del siglo XXI, especialmente en relación con diversos asuntos femeninos.

Ana Clavel nace en 1961 y es, como bien señala Patricia Rosas Lopátegui, una escritora “transgresora, revolucionaria... que, despojada de viejos atavismos, explora el deseo, el erotismo, la sexualidad humana” (360). Se desempeña con igual destreza en el cuento, la novela y el ensayo, y además está involucrada en proyectos multimedia que incluyen exposiciones fotográficas, instalaciones, páginas web y *performance*. Pese a estas otras actividades, Clavel asegura tener la fortuna de “ser poco modesta y no desviar su andar por el camino de las letras para tomar el atajo y la ruta del *best seller*” (Rosas Lopátegui 374). Aun así, Clavel ha sido galardonada con muchos premios y sus libros han sido traducidos a

otros idiomas y difundidos en el extranjero. Ha recibido el Premio Nacional de Cuento Gilberto Owen 1991, la Medalla de Plata 2004 de la Société Académique Arts-Sciences-Lettres de Francia, y el Premio de Novela Corta Juan Rulfo 2005 de Radio Francia Internacional, éste último por la novela que discuto a continuación.

A grandes rasgos, *Las Violetas* se compone de 28 capítulos de tamaños dispares en los que el narrador/protagonista recuenta su vida, una existencia que gira en torno a deseos prohibidos y actividades extravagantes relacionadas a su pasión pedófila por su hija y por las muñecas que fabrica en la empresa heredada de su padre. Julián Mercader, el hombre que cuenta la historia, comercializa al principio las muñecas comunes y corrientes con las que juegan las niñas, pero pronto estas muñecas se convierten en pseudo-niñas para clientes adultos de todo el mundo. Cuando el protagonista forma un hogar propio, descubre sus inclinaciones incestuosas hacia su hija, y para evadirlas —¿o no?— crea una nueva línea de muñecas que se parecen más y más a ella. Las *Violetas*, bautizadas así en honor a la niña, tienen temperatura corporal regulable, emanan diferentes olores, y la textura de su piel imita a la humana. Además de todo esto, las muñecas pueden sangrar al ser penetradas, lo que las convierte en un éxito instantáneo, a la vez que revelan la gran prevalencia de deseos relacionados con la pedofilia en el mundo entero.

Lo que distingue a la trama de esta novela de *El lenguaje* es, en primer lugar, la (posible) violación de la hija por parte del padre. Además, aquí nos enfrentamos a una familia pequeña que aparenta normalidad, en el trato cotidiano entre un padre, una madre y una hija. Aquí la hija no es ignorada por la familia. Al contrario. *Violeta* tiene una relación muy estrecha con sus padres. ¿Cómo y por qué ocurre, entonces, el incesto y además de una forma tan violenta?

Para contestar a esta pregunta a continuación analizo a toda la familia de Julián Mercader, a la madre, el padre, la hija y la tía, siguiendo el modelo teórico propuesto por Sara

E. Cooper en su introducción al libro *Ties that Bind: Questioning Family Dynamics and Family Discourse in Hispanic Literature* (2004). En este estudio la autora arguye que la familia, como sistema social, es crucial para entender múltiples cuestiones de género y sexualidad (6). La familia hispana no es una construcción estática u homogénea y justamente por esta razón debemos explorar en ella “the functionality, communication, interpersonal boundaries, the impact of external or internal changes and the connection of physical, emotional and psychological development” (20). Lo fundamental de esta teoría, continúa la crítica, es que las familias representadas en la literatura tienden a funcionar como un sistema y por consiguiente no debemos ignorar este aspecto a través de un enfoque centrado en un solo individuo (20).

Pensando en que *Las Violetas* es narrada en primera persona y que se presenta como el sondeo íntimo de un solo individuo, la propuesta de Cooper aplicada a nuestra novela puede resultar de doble filo. A diferencia de *El lenguaje*, donde la distancia entre la protagonista y sus padres es tan grande que su relación incestuosa pasa desapercibida durante varios años, los miembros de la familia de Julián Mercader están unidos por varios lazos incestuosos. Tanto su esposa como la cuñada, el socio de trabajo y la hija tienen también algo que esconder.

Como ocurre en pocas obras, el protagonista de *Las Violetas* proporciona en el capítulo 3 una definición de la perversión ligada al acto de mirar, en el que irremediabilmente subyacen instintos de pedofilia. En palabras de Mercader:

“Perverso” es aquello que lastimándonos no nos permite apartar la mirada. Remueve las tinieblas acalladas en nuestro interior y nos despierta apetitos urgentes e innombrados: sombras al acecho con una sed irrevocable de encarnar... Porque tal vez siempre he sido ese hombre, agazapado detrás de un árbol, que atisba desde la sombra el suave fulgor de una inocencia ultrajada. (25)

Vale detenernos ante esta definición, porque el narrador transfiere el peso de lo “perverso” no al ser humano que comete la transgresión, sino al objeto que la provoca y nos hipnotiza, hasta

llegar a lo más hondo de nosotros. De acuerdo con este razonamiento, solo lo que se encuentra más allá de la línea prohibida encarna la perversión, y no el sujeto que cruza esa línea. Si aceptamos esta postura, el personaje perverso sería la hija Violeta, quien desde el vientre de su madre “también me contemplaba mansa, indefensa, provocadoramente” (30).

Si analizamos la escena citada anteriormente pensando en el marco mayor de la familia, tal como lo advierte Cooper, resaltan unos aspectos esenciales. Por ejemplo, Mercader combina los conceptos de perversión y paternidad. Que haya sido siempre un hombre así (pedófilo) le confiere cierto aire de determinismo, o enfermedad si se quiere, pero notemos cómo su condición rebasa la fantasía y cobra forma en la realidad al saber que será padre. Y en calidad de padre, como el tío en la novela discutida anteriormente, éste le transfiere la culpa a una hija “provocadora,” aun no nacida. En este contexto, también vale recordar que las muñecas de su fábrica se convierten en *Violetas* (muñecas perversas) después del nacimiento de la niña, y éstas funcionan como una salida de escape para que el protagonista re-direccione sus deseos y no abuse de su hija.

Lo que tenemos en el personaje de Julián Mercader es un caso invertido de machismo. El machismo, arguye Patrick O’Connor en *Latin American Fiction and the Narratives of the Perverse* (2004), es la contribución latinoamericana al campo de las perversiones. Sus afirmaciones se basan en gran medida en las ideas de Octavio Paz y su *Laberinto de la soledad* (1950), donde Paz analiza el mito de Cortés y la Malinche y le atribuye al hombre mexicano la incapacidad de abrirse, junto con una ambivalente actitud hacia la madre y otras mujeres (18). Señala Connor: “Indeed, stripped of the historical resonances of Cortés and Malinche, the model sums up what most people understand to be *the misogyny of sexual relations of patriarchy*” (19, acentuación mía). Nuestro personaje, dentro del mismo sistema patriarcal que perpetúa la misoginia, sustituye el odio a la mujer por un amor distorsionado que siente hacia su único vástago todavía en fase embrionaria; de esta manera, es posible

argumentar, según la novela de Clavel, que este tipo de amor es igual de dañino como la misoginia perpetuada por el patriarcado.

Siendo Violeta aún niña, los impulsos de su padre no se manifiestan de forma sexual, sino como un deseo de poseerla y controlarla, bajo el pretexto de protegerla. Cuando su esposa Helena los abandona, sin embargo, esta necesidad de proteger a la hija todavía no abusada se intensifica, confirmando la teoría de que la pedofilia (en este caso incestuosa) representa “the perverse transformation of the parental competence to care for babies” (Schinaia xxiii).

Me detengo en la escena en la que el protagonista se apropia de su hija siendo ella un “capullo inviolado” (30) en el vientre de su madre, porque a partir de este momento clave se reacomoda la relación entre los tres. Sarah Cooper, al analizar a la familia dentro de un texto literario, recuerda que la manera en que se emplea el lenguaje puede denotar que entre los respectivos miembros existe un sistema disfuncional, especialmente cuando lo que se dice de forma abierta contrasta con lo que se piensa (29). Esta observación es válida de manera especial en el caso de Julián Mercader, quien a lo largo de su vida esconde sus verdaderos sentimientos. En la escena en cuestión, sin embargo, la llegada del embarazo no solo revela la disfuncionalidad de la pareja, sino que también precipita el distanciamiento entre los esposos.

Como el narrador es consciente de sus deseos, el embarazo de Helena lo hace presentir que “pronto tendría que renunciar a ella” (29). Por eso fantasea con arrancarle “ese bulto terroso en el que se incubaba mi perdición” (29), y le oculta a su esposa que la alegría que ella siente (por el embarazo) a él le provoca dolor. Por su parte, Helena, después de dar a luz comienza a ignorar a su esposo y también a las muñecas aun infantiles de la fábrica “como si solo fuéramos el pretexto para su maternidad unívoca e irrevocable. A su modo, también a ella habían comenzado a habitarla sus propias sombras” (31). Como el lector

comprueba más tarde, las sombras de Helena prefiguran a las de su hija, porque de niña también ella estuvo involucrada en un acto sexual con un adulto.

Volviendo al machismo del personaje que irónicamente se manifiesta a través de la pasión, es necesario apuntar que el incesto representado por Ana Clavel en esta novela gira alrededor de una total apropiación del cuerpo de Violeta. En lo que concierne a su hija, el protagonista no discrimina en cuanto a la edad: lo atrae por igual en el vientre de su madre, a los 12 años cuando la viola y a los veinte, cuando ella vuelve de Inglaterra para asistir al entierro de Klaus Wagner, socio y amigo de su padre. Como Julián mismo confiesa: “hay cuerpos y hay seres que son culpables de inocencia: son ellos los que consiguen tirar la cuerda y desencadenar el bulto informe, oscuro, irrevocable del instinto” (54). Se nota aquí, entonces, como en *El lenguaje*, que la posesión del cuerpo de la niña se manifiesta de dos formas distintas. Por un lado, existe la innegable atracción sexual hacia ese cuerpo. Por otro lado, sin embargo, la posesión es sinónimo de control y contención de tal cuerpo, porque ahí se encuentra el factor determinante del sentimiento incestuoso.

En ambos casos, este deseo de posesión inicial se torna en un acto de apropiación. Al decir de Élizabéth Roudinesco, quien alude a la transferencia de la culpa típica en la mayoría de los casos de pedofilia:

“Ordinary” paedophiles, who without being child murderers or even, it would seem, violent men, interfered with their own children within the family, or with children of people they knew, and took the view that *the child’s body belonged to them* and that the seduction was initiated by the children, who were anxious to give adults sexual pleasure. (145, acentuación mía)

El que nuestro protagonista se apropie del cuerpo de su hija desde antes de nacer y que la viole después de la partida de Helena, tiene profundas implicaciones, sobre todo si analizamos estos acontecimientos desde un punto de vista feminista. Antes que nada, recalquemos que *Las Violetas*, a diferencia de *El lenguaje*, ficcionaliza un caso extremo de pedofilia, en el sentido de que el primer contacto sexual entre Mercader y Violeta ocurre a

manera de abuso. Ella es violada en la ducha y el padre la acecha cual si fuera una presa. La tensión se acumula hasta estallar en los últimos versos que también instalan la duda sobre el contacto físico entre los dos. No obstante, teniendo en cuenta que la primera oración de la novela es “La violación comienza con la mirada” (9), concuerdo con Wolfson en que Clavel describe de forma eufemística una violación:

La mirada había rasgado el velo de la niebla y la cortina
El cuerpo dulce y frutal también.
Súbitamente desgarrado. Derramándose
En gotas violentas que salpicaban de púrpura
La blancura de la tina. (66)

Las gotas rojas sobre la cerámica blanca que forman la imagen más impactante de toda la obra, parecen provenir, en el siguiente capítulo, de la menstruación de Violeta. Al describir este abuso de forma velada, dejándolo incierto entre las líneas borrosas de una violación física y la menstruación, Clavel sugiere tanto el secreto o la invisibilidad en torno al incesto, como la incapacidad del padre de aceptar que ha lastimado a su única hija.

Pensando en la forma en que Julián Mercader se relaciona con su hija desde el momento de su concepción, la novela es no una apología del deseo perverso. Es verdad que Ana Clavel explora en su narrativa los límites del deseo, como lo hace en *Cuerpo naufrago* (2005) y que según sus propias palabras la intención de *Las violetas* fue “hablar de la mirada del padre que desea a su hija” (Bustamante Bermúdez 373). No obstante, teniendo en cuenta que la obsesión de Mercader acaba en una violación, podemos argumentar que la obra representa una metáfora muy sugerente sobre la entrada de la mujer a un mundo patriarcal desde antes de nacer.

Por esto mismo encuentro útil recordar, junto con Meza Márquez, que las mujeres han sido invisibilizadas como sujetos históricos. Y la tarea del feminismo, valga la aclaración, ha sido revelar que los cuerpos sexuados se relacionan mediante el poder, y que en una cultura que la subordina al varón es necesario reflexionar qué significa ser mujer y cuáles son los

mecanismos que conducen a la expropiación de su cuerpo (19). El incesto, tal como es representado aquí —aunque desdibuja la frontera entre deseo y obsesión, o entre obsesión y enfermedad— como demuestro a continuación, explora todos estos puntos.

No cabe duda de que *Violeta* se encuentra bajo el dominio de su padre, especialmente porque la madre los abandona cuando se enamora del profesor de teatro de su hija. Violeta apenas ronda los doce años y justamente después, cuando el obstáculo de la presencia materna ya no existe y se rompe el equilibrio familiar, ocurre la violación. Este abuso confirma el dominio y el poder de Mercader sobre su hija a nivel físico también. Hacia el final de la obra, Violeta le pregunta a su padre: “¿Por qué me reemplazaste?” (131). Tras un largo silencio, sin que su padre conteste ella también le dice: “Voy en camino... Espérame” (131). El intercambio es revelador puesto que recalca con nitidez su subordinación al deseo de su padre. Ya de adulta Violeta escoge ser amante de su padre, aunque esta elección no llega a materializarse porque la novela cierra con la muerte del protagonista. El patriarcado se hace aquí visible en todo el trayecto de la novela, desde que Violeta nace hasta ser violada por su padre. De cierta forma, es como si la autora nos dijera que Violeta, la niña verdadera, viene al mundo para convertirse en otra muñeca de Julián Mercader, es decir, en una marioneta del deseo del padre.

No obstante, es necesario analizar cómo se llega a tal situación, porque la complejidad de la novela descarta como explicación las razones de orden patológico. De hecho, la obra suspende cualquier juicio moral con respecto al comportamiento del protagonista, quien no se considera un perverso ni muestra remordimientos de conciencia por haber violado a su hija. Por lo menos así se deja entrever según el flujo de conciencia de Mercader, quien al autoanalizarse afirma: “Mi crimen no es del todo un crimen” (35), o “Mi vida se había teñido de violetas, impregnado de su aroma irrenunciable. Era sin duda alguna el más feliz de los mortales” (103). Por eso mismo uno de los temas más visibles en *Las Violetas* es el

cuestionamiento del poder masculino: pasar del impulso incestuoso a su práctica presupone el uso y la perpetuación de un poder físico, pero también uno simbólico, otorgado por la sociedad en la que vivimos.

Scott Kiesling teoriza que los seres humanos poseen poder debido a que ocupan ciertos roles, algunos constantes y otros temporales (114). En más de un sentido, Julián Mercader posee el poder de padre y esposo hasta que Violeta tiene doce años. Desaparecida la madre, todo su poder se concentra exclusivamente en su posición de padre. Según Kiesling: “People place themselves in roles by using language because different ways of speaking are associated with such roles. A new role may be thrown together out of bits and pieces of others, and, in some cases, a single role may dominate a personality” (114-15). Esto es justamente lo que ocurre con nuestro protagonista, aunque vale destacar que el nuevo lenguaje que él usa es iniciado por la violencia. De hecho, entre los siete tipos de poderes que identifica Kiesling (coercitivo y habilidad física, poder económico, el conocimiento, el poder estructural, el poder protector, la solidaridad y el poder ideológico), es la combinación del poder coercitivo e ideológico lo que moldea la personalidad y los actos de Mercader después de la partida de su esposa.

En cuanto al poder ideológico, éste se relaciona directamente con el patriarcado porque involucra el proceso por el cual nuestros pensamientos sobre el mundo se naturalizan en el comportamiento de una comunidad (115). En el mundo de Julián Mercader, como en el relato de Edmundo Paz Soldán que discutí al comienzo de este capítulo, el incesto es tan común que llega a naturalizarse. Lo digo especialmente porque lo vive su esposa Helena, y también de cierta manera su hermana Isabel, quien de niña “trotaba en el caballito de mis piernas mientras su hermana terminaba de arreglarse para mí... ¿Verdad que soy yo tu novia de verdad y mi hermana tu novia de mentiras?” (26). A su futura cuñada de nueve años, el protagonista la llama “amazona,” como a Violeta cuando juega con él. Este apodo es la clave

para descifrar la escena en que el protagonista, estando enfermo después de la muerte de su amigo, es abusado:

Alguien entornó la puerta de la habitación: no podía tratarse más que de alguna de mis Amazonas jugando a ser una enfermera. Yo seguía sin poder abrir los ojos y, ahora me daba cuenta, sin poder hablar ni tampoco moverme... Mi visitante no tuvo piedad: subió a la cama y mi corazón dejó de rebotar por unos instantes cuando me abrió de piernas y me obligó a recibir su deseo frontal como un sublime estado de gracia. (108)

Ahora bien, si pensamos que fue Isabel la actriz de esta escena y no Violeta, es posible que en la familia que ficcionaliza Clavel el incesto no sea signo de disfuncionalidad, sino de una normalidad en la que participan todos los miembros. En otras palabras, el poder coercitivo de Julián Mercader es producto de su rol o posición dentro del grupo familiar, pero también le es otorgado por sus tres mujeres: Helena, Violeta e Isabel. En este contexto conviene afirmar, como lo hace el narrador al comienzo del capítulo V: “Quiero repetirlo una vez más: mi crimen no es un crimen, aunque tampoco, lo reconozco, puedo declararme inocente” (35).

Esta idea concuerda con las observaciones de la crítica Lynne Segal, quien apunta más o menos lo mismo que Ana Clavel en su novela. De acuerdo con Segal, el dominio sexual de los hombres proviene de la manera en la que su poder social apoya el simbolismo del poder fálico, porque alienta y controla cómo los hombres y las mujeres se relacionan con sus cuerpos: “It is not, for instance, that male sexuality is irredeemably violent, coercive or connected to with emotions of domination —often is not— but, that the possibility of men’s sexual coerciveness has been socially tolerated, often, indeed, both expected and encouraged” (109). No cabe duda que lo citado aquí es válido también para la protagonista de *El lenguaje*, y justamente por esta razón las obras escritas desde el punto de vista de la víctima recalcan la perspectiva femenina de estos procesos sociales.

En otro ensayo útil para analizar las manifestaciones de la masculinidad de Mercader a través del incesto, Arthur Brittan hace una distinción entre los términos ingleses “masculinity” y “masculinism.” El primero no existe aislado de la feminidad, y será siempre

una expresión de la imagen que los hombres tienen en relación a las mujeres. Es decir, los preceptos de la masculinidad son de carácter local y pueden cambiar según el contexto geográfico o socio-temporal. El término “masculinism,” sin embargo, es estático, y justifica a nivel ideológico la naturalización del poder del varón. Representa, en otras palabras, la ideología del patriarcado (52-53). La escena en la que Mercader viola a su hija ilustra muy bien este concepto, porque encarna, además del poder coercitivo que anota Kiesling, el derecho que el protagonista se otorga a sí mismo al apropiarse de su hija.

Los últimos dos capítulos de la novela son breves y consisten en un párrafo a manera de epitafio en el que el narrador reconoce que sus acciones podrían haber tenido consecuencias: “Tal vez no todo se haya perdido si algunas de estas palabras encuentran un destino diferente a la hoguera; si alguien llega conocerlas y no me condena del todo” (132). Su muerte súbita y sin aparente explicación en el texto nos hace pensar que es un castigo llevado a cabo por una especie de “hada,” “ninfa del bosque,” o “sacerdotisa” (135). Si volvemos a la metáfora de la familia como nación, tan prevalente en la literatura latinoamericana, Clavel nos deja con una pregunta clave: ¿Puede el México del siglo XXI sobrevivir sin un patriarca? La muerte de Mercader recalca no solamente que sí es posible este futuro, sino que el fin del poder patriarcal es absolutamente necesario, debido a que las mujeres continúan siendo víctimas de un sistema opresivo que comienza en el seno de la familia.

Cuando Cory y Masters hacen hincapié en que “la *idea* del incesto” atrae a los escritores, se demarca claramente la línea entre el incesto *de facto* y la representación literaria de tales actos, ya sean elementos biográficos o hechos reales el punto de partida de tales obras. Tener en mente esta diferencia es fundamental para analizar el entrecruce de incesto y pedofilia. El incesto es una de las preocupaciones más antiguas del ser humano y es común afirmar que provoca en nosotros horror y repugnancia, cuando en realidad las actitudes

humanas hacia la práctica del incesto se caracterizan no por indignación y censura, sino por ambivalencia (Cory y Masters 3), cualidad que las dos novelas analizadas aquí demuestran de sobra.

Por otro lado, el carácter repelente de esta temática explica por qué tantas obras, especialmente escritas por mujeres, han sido relegadas a los sótanos del canon literario. No cabe duda que esta marginación tiene que ver con el consabido rechazo de la literatura escrita por mujeres a lo largo de la historia. Este tipo de literatura, arguye Estrada, “abre grietas de conocimiento con un lenguaje contestatario y disidente, capaz de cuestionar estados de marginación y colonialidad, el devenir de la historia, divisiones de género o discursos que promueven la exclusión y la normalidad” (*Ser mujer* 12). Además de esta calidad subversiva de la literatura femenina, el rechazo a las obras de temática incestuosa escritas por mujeres se debe también a que sus narrativas reflejan sus luchas en contra del silencio, aislamiento y el exilio, componentes provenientes de aquello que Karen Jacobsen McLennan llama “the incest legacy” (1). Dicho en sus palabras: “What is suppressed over and over is women’s knowledge about the reality of incest” (5). Y esta realidad suele estar relacionada con la violencia, el sufrimiento y diversos traumas casi imposibles de superar.

Hallamos un caso ejemplar de esta desafortunada realidad en la novela *Mathilda* (1819) de Mary Shelley, que quedó abandonada en los archivos durante casi un siglo y medio, porque el padre de la escritora se la confiscó. McLennan apunta que pese a que el incesto constituía un tema recurrente en la literatura gótica, la representación realista que la autora de *Frankenstein* (1818) hace del incesto paterno distaba del ideal de amor imposible común en este tipo de literatura (2). Como Rosario Ferré, Adriana González Mateos y muchas otras más que escriben un siglo después, Shelley enfoca la atención en la versión de la mujer, que también es menor de edad.

Por eso mismo estoy en desacuerdo con Igor Primoratz, quien defiende la idea de analizar la pedofilia y el incesto desde una perspectiva puramente filosófica y junto con otras transgresiones sexuales. Como lo demuestran las novelas que he discutido aquí, esos actos son complejos, ambivalentes y tienen el potencial de causar daños irreparables, más allá de la inmediatez asociada con otros actos sexuales. Aunque hay quienes, como Primoratz y Twitchell, consideran que el incesto y la pedofilia representan la última ciudadela de la opresión sexual, y que quizás algún día los dos serán redimidos como ocurrió con la masturbación y la homosexualidad, la literatura que recrea esta temática, especialmente la que revela la versión de las víctimas, prueba que este tipo de prácticas sexuales alternativas y/o disidentes siguen siendo cuestionables y delatan, sobre todo, numerosos males sociales.

CONCLUSIÓN

Un estudio como el que acabo de trazar revela en primera instancia una conclusión fácil: que cualquier transgresión sexual corre el peligro de ser tachada de perversión, justificándose de tal forma todo comportamiento negativo hacia las personas que la cometen. La homosexualidad, el sado-masoquismo o el voyerismo suelen condenarse bajo la pretensión de que la sociedad está reafirmando o protegiendo su libertad de escoger: a qué edad, con quién, cómo, dónde y hasta a qué horas debemos practicar el derecho de amar y ser amados. ¿Es posible transgredir dicho control social? Las obras que he analizado en esta disertación, apuntan a que sí, aunque la transgresión no siempre resulta en un final feliz ni siempre se llega a buen puerto.

Gabriel Barrios en *La noche es virgen*, por ejemplo, experimenta sensaciones opuestas al estar en el Perú y en Miami, porque la bisexualidad condiciona la percepción que él tiene de los límites espaciales que lo rodean. Aunque un bar de la zona nocturna de Lima y un centro comercial de Miami no tienen aparentemente nada en común, para el protagonista estos dos lugares representan casi lo mismo: sólo ahí él puede vivir esa bisexualidad, sin someterse al oprobio público. También en “Pez de vidrio” de Mayra Santos-Febres, la protagonista se descubre como lesbiana en un recinto nocturno para personas homosexuales. Curiosamente, sólo ahí y al lado de su compañera de trabajo, la protagonista se conecta con su identidad caribeña, lo que a la vez revela que la condición de neo-colonialidad que impera en Puerto Rico puede evitarse transgrediendo fronteras eróticas. Salvarse de la dominación, parece decirnos la autora, no será un proceso completo hasta liberar también a las minorías sexuales y de género.

Bataille dice en el prefacio de su canónico estudio sobre el erotismo: “I do not think that man has much chance of throwing light on the things that terrify him before he has dominated them” (7). Y esta sugerencia —la posibilidad de “poner ante la luz” aquello que nos asombra solo a través del sometimiento— bien podría usarse no sólo con respecto a la perversión, sino también para analizar a toda Latinoamérica, continente de una larga historia de dominación que desde luego ha provocado mucho asombro por una serie de violencias irresueltas de género, etnia, clase social.

Mucha razón tiene Rolena Adorno al afirmar que el comienzo de la posesión territorial en América Latina se inició con el simple acto de trazar mapas (viii). Al fin y al cabo, cartografiar un espacio geográfico es tarea difícil mas no imposible. A diferencia de un lugar físico, sin embargo, la perversión es un concepto escurridizo y a la vez camaleónico, aunque no menos asombroso: se acopla a su contexto espacio-temporal y va de la mano de su hermana siamés, la normalidad. Las dos, la perversión y la normalidad, existen para darse vida la una a la otra.

Las obras estudiadas aquí, a pesar de oscilar entre la normalidad y la perversión, por separado y en conjunto sugieren que ficcionalizar las transgresiones sexuales y de género en América Latina significa ficcionalizar la identidad misma de sus habitantes, ciudades y naciones. Es verdad que ninguno de estos autores, desde Serna o Guillén en México, hasta Reynoso en el Perú, o Montero y Santos-Febres en el Caribe, proveen una definición clara de las perversiones sexuales, ni se sitúan a un lado u otro de las líneas divisorias entre unos y otros comportamientos sexuales disidentes. Lo que sí logran revelar, en cambio, es la imposibilidad de que la moral finisecular vigente —representada por la religión encarnada en la voz materna, como se nota en *La noche es virgen*, por el gobierno de “El orgasmógrafo,” o por la higiene burguesa en *La última noche que pasé contigo* o en *El lenguaje de las orquídeas*— logre trazar una cartografía sólida de estos comportamientos. Quiero decir que

sus obras no nos dan respuesta alguna y sí muchas preguntas con respecto a una serie de identidades latinoamericanas contemporáneas.

En el primer capítulo he analizado las implicaciones sociales y personales que conllevan el rechazo de la heterosexualidad exclusiva. Personajes como Julia, en el relato “Un día en la vida de Julia” de García Ponce, o como el ya mencionado Gabriel Barrios, habitan un espacio intersticial debido a su bisexualidad. Las experiencias de estos dos personajes provenientes de clases acomodadas muestran una opresión a medias, porque mucho difieren de la vida de una mujer como Laura Cifuentes en “El orgasmógrafo,” quien pierde la vida por no respetar la sexualidad impuesta por una dictadura. En otras palabras, si bien las obras que estudio aquí demuestran de forma tajante la emergencia de lo que Gayle Rubin llamara “a pluralistic sexual ethics” (Rubin 278), ellas también ficcionalizan cómo bajo esta creciente pluralidad sexual se esconden otras injusticias relacionadas con la clase social, la raza y el género de los participantes.

En el segundo y el tercer capítulo he abordado el tema de la meta sexual porque las obras de Santos-Febres y Montero, por un lado, así como las de Portela, Guillén y Reynoso, por el otro, asocian el sadomasoquismo y el voyerismo con temas cruciales en el desarrollo histórico de Latinoamérica. Me refiero a la violencia y la apropiación que surge a través de la mirada, como anoté al estudiar sus obras. Retratar tales asuntos, aun cuando algunas de estas obras son tachadas como pornográficas, es una cuestión ética, porque a través de cada acto narrativo hurgamos, como lectores contemporáneos, en un pasado histórico que sigue influyendo en el presente.

Finalmente, en el cuarto capítulo he discutido una perversión que para el mundo contemporáneo resulta aterradora: el incesto. Al representar casos incestuosos combinados con la pedofilia, Adriana González Mateos y Ana Clavel nos recuerdan, indiscutiblemente, la cruda realidad de los abusos infantiles perpetuados sobre los cuerpos femeninos en América

Latina. Al mismo tiempo que hacen esto, sin embargo, las dos autoras obligan al autor enfrentarse al terror del incesto en sus manifestaciones multifacéticas, lo exponen ante la luz, como diría Bataille. A su manera, las dos obras retratadas en este apartado nos enseñan que la decisión de condenar una perversión, por más espantosa que sea a primera vista, debe tomarse no porque así lo dictan las convenciones sociales o las leyes, sino porque estos actos resultan dañinos para los participantes.

En más de un sentido, todos los autores de este estudio nos recuerdan, a los lectores y a los críticos, que la imposibilidad de definir una perversión en la actualidad nos invita a seguir debatiendo su peligrosa naturaleza, su vigencia ambivalente, sus nefastas consecuencias. Solo si ponemos en tela de juicio los preceptos de la moral y la religión podremos evadir dogmas y trampas ideológicas, que por separado y en conjunto detienen el progreso de sociedades que todavía luchan por encontrarse a sí mismas. O eso nos dicen las obras que he analizado en esta disertación.

OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando. *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*. Mérida: CELARG, 2003. Print.
- Agosín, Marjorie. Preface. Trans. Mary Jane Treacey. *Pleasure in the Word: Erotic Writing by Latin American Women*. Ed. Margarite Fernández Olmos and Lizbeth Paravisini-Gebert. New York: White Wine Press, 1993. 13-17. Print.
- Alegria, Juana Armada. "La sexualidad de la mexicana." *Anatomía del mexicano*. Ed. Roger Bartra. México D. F.: Random House Mondadori, 2006. 273-281. Print.
- Alexander, Jonathan and Serena Anderlini-D'Onofrio, eds. *Bisexuality and Queer Theory*. Abingdon: Oxon; New York: Routledge, 2012. Print.
- . "Bisexuality and Queer Theory: An Introduction." Alexander and Anderlini-D'Onofrio. 1-20.
- Ampuero, Fernando. *Putá linda*. Lima: Planeta, 2006. Print.
- Andújar, Rey. *Saturnario*. Santo Domingo: Editora Nacional, 2011. Print.
- Angelides, Stevens. *A History of Bisexuality*. Chicago: U of Chicago P, 2001. Print.
- Arboleda G., Manuel. "Social Attitudes and Sexual Variance in Lima." *Latin American Male Homosexualities*. Ed. Stephen O. Murray. Albuquerque: U of New Mexico P, 1995. 100-111. Print.
- Arce, Chrissy B. "La fe disfrazada y la complicidad del deseo." *Lección errante. Mayra Santos-Febres y el Caribe contemporáneo*. Ed. Nadia V. Celis and Juan Pablo Rivera. San Juan: Editorial Isla Negra, 2011. 226-247. Print.
- Aswell Doll, Mary. "Queering the Gaze." *Queer Theory in Education*. Ed. William Pinar. Mahwah: L. Erlbaum Associates, 1998. 287-299. Print.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. Print.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1974. Print.
- Bataille, George. *Erotism: Death and Sensuality*. Trans. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Books, 1986. Print.
- Bayly, Jaime. *La noche es virgen*. Doral, Florida: Punto de Lectura, 2011. Print.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trans. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. New York: Alfred A. Knopf. Print.

- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: U of Chicago P, 2001. Print.
- Bell, David and Gill Valentine. "Introduction: Orientations." *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. Ed. David Bell and Gill Valentine. London: Routledge, 1995. 1-31. Print.
- Beltrán, Armería Luis. "El cuento como género literario." *Teoría e interpretación del cuento*. Ed. Peter Fröhlicher and Georges Güntert. Bern: Peter Lang, 1997. 17-33. Print.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998. Print.
- . "The New Atlantis: The Ultimate Caribbean Archipelago." Trans. James E. Maraniss. *Displacements and Transformations in Caribbean Cultures*. Ed. Lizbeth Paravisini-Gebert and Ivette Romero-Cesareo. Gainesville: UP of Florida, 2008. 215-225. Print.
- Benjamin, Jessica. "Master and Slave: The Fantasy of Erotic Domination." *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. Ed. Ann Snitow et al. New York: Monthly Review Press, 1983. Print.
- Bordo, Susan. *The Male Body*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999. Print.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trans. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012. Print.
- Brescia, Pablo and Evelia Romano. "Estrategias para leer textos integrados." *El ojo en el caleidoscopio: Las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana*. Coord. Pablo Brescia and Evelia Romano. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. 7-47. Print.
- Brittan, Arthur. "Masculinity and Masculinism." *The Masculinities Reader*. Ed. Stephen M. Whitehead and Frank J. Barrett. Cambridge: Polity P, 2001. 51-56. Print.
- Bruce Novoa, Juan. "Los cuentos de Juan García Ponce. Primera época." *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*. Ed. Armando Pereira. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. 111-120. Print.
- . "Cinco mujeres: el último libro de cuentos de Juan García Ponce." *Sitio Oficial del Escritor Juan García Ponce*. Web. 18 Jan 2015.
- Buendía, Maritza M. *Poética del voyeur, poética del amor. Juan García Ponce e Inés Arredondo*. México D.F.: Conaculta, 2013. Print.
- Burgos, Fernando, ed. Introducción. *Antología del cuento hispanoamericano*. México: Editorial Porrúa, 2003. XIII-XXXIII. Print.
- Bustamante Bermúdez, Gerardo. "'Yo no parto de muchas verdades, pero tengo intuiciones': Ana Clavel." *Oyéme con los ojos: de Sor Juana al siglo XXI: 21 Escritoras mexicanas revolucionarias*. 2 vols. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010. 371-373. Print.

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print.
- Callis, April S. "Playing with Butler and Foucault: Bisexuality and Queer Theory." Alexander and Anderlini-D'Onofrio. 21-43.
- Calzadilla Capote, Indira. "Desnuda bajo la lluvia de Ena Lucía Portela: la visualización de lo narrado." *Espéculo: Revista de estudios literarios* 45 (2010): n.pag. Web. Dec. 26 2014.
- Campuzano, Luisa. "Introduction." Trans. Mary G. Berg. *Open Your Eyes and Soar: Cuban Women Writing Now*. Ed. Mary G. Berg. Buffalo: White Pine Press: 2003. 9-17. Print.
- Cárcamo-Huechante, Luis. "El campo de lo gay y de lo travesti: Jaime Bayly y Pedro Lemebel en el mercado." *El valor de la cultura: Arte, literatura y mercado en América Latina*. (2007): 87-111. Print.
- Castellanos C., Juan Carlos. "Ofrece Adriana González Mateos novela de rigurosa intriga policiaca." *Notimex*. Notimex, 21 Jan. 2015. Web. 3 Mar. 2015.
- Castillo, Debra. "Una mujer Lucía." *Lección errante. Mayra SantosFebres y el Caribe contemporáneo*. Ed. Nadia V. Celis and Juan Pablo Rivera. San Juan: Isla Negra Editores, 2011.14-21. Print.
- . *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998. Print.
- Cázares H., Laura. "Del *table dance* a la escritura: *Señorita Vodka*, de Susana Iglesias." *Romance Notes* 54 (2014): 25-34.
- Celis, Nadia V. "La traición de la belleza: cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres." *Chasqui*. 37-2 (2008): 88-105. Print.
- . "Mayra Santos Febres: El lenguaje de los cuerpos caribeños." *Lección errante. Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. Ed. Nadia V. Celis and Juan Pablo Rivera. San Juan: Isla Negra Editores, 2011.260-273. Print.
- Chasteen, John Charles. *Born in Blood and Fire: a Concise History of Latin America*. New York: W.W. Norton, 2011. Print.
- Christian, Karen S. "Beyond Essence: Performing Gender and Sexuality in Ena Lucía Portela's *Cien botellas en una pared*." *International Journal of Cuban Studies* 5. 2 (2013): 184-201. Print.
- Clavel, Ana. *Las Violetas son flores del deseo*. México, D.F.: Alfaguara, 2007. Print.
- . "Ponerle la cola a la quimera (poética incierta de la novela corta)." *Una selva tan infinita: La novela corta en México (1872-2011)*. Ed. Gustavo Jiménez Aguirre. 2 vols. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. 61-71. Print.

- Connell, R.W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995. Print.
- Cooper, Sara E. "Introduction: Questioning Family Dynamics and Family Discourse in Hispanic Literature and Film." *The Ties that Bind: Questioning Family Dynamics and Family Discourse in Hispanic Literature*. Ed. Sara E. Cooper. Lanham: UP of America, 2004. 1-43. Print
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento." *La casilla de los Morelli*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Tusquets, 1973. 105-116. Print.
- . "Del cuento breve y sus alrededores." *La casilla de los Morelli*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Tusquets, 1973. 133-152. Print.
- Cory, Donald Webster and R.E.L. Masters. *Violation of Taboo: Incest in the Great Literature of the Past and Present*. New York: The Julian Press, 1963. Print.
- Cox, Mark R. *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos, 2000. Print.
- Cranny Francis, Anne. *Engendered Fiction: Analyzing Gender in the Reception and Production of Texts*. Kensington: NSWU Press, 1992. Print.
- Cucci, Giovanni and Hans Zollner. "Observaciones psicológicas sobre el problema de la pedofilia." *Mensaje* 59.593 (2010): 19-24. Print.
- Cuesta, Mabel. *Cuba post-Soviética: un cuerpo narrado en clave de mujer*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012. Print.
- De Lauretis, Teresa. "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 3.2 (1991): iii-xviii. Print.
- Díaz y Morales, Magda. *El erotismo perverso de Juan García Ponce: lenguaje y silencio*. Xalapa: U Veracruzana, 2006. Print.
- Domenella, Ana Rosa. "Los goces de la mirada: Vapor, de Julieta García González." *Romance Notes* 54 Special Issue (2014):143-53. Print.
- Dorado-Otero, Ángela. "Gender, Body and Writing in Ena Lucía Portela's 'Una extraña entre las piedras.'" *Culture & History Digital Journal* 2.1 (2013): 1-14. Web. Dec. 26 2014.
- Dworkin, Andrea. *Woman Hating*. New York: Penguin Books, 1974. Print.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. México, D.F.: Ediciones Era, 2010. Print.
- Esteves, Carmen C. and Lizbeth Paravisini-Gebert, eds. *Green Cane and Juicy Flotsam: Short Stories by Caribbean Women*. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. Print.
- "Espejo." Def. *Diccionario de símbolos literarios*. Ed. Montserrat Escartín Gual. Barcelona: PPU, 1996.

- Estrada, Oswaldo. "Desplazamientos políticos del discurso sentimental en *Travesuras de la niña mala* de Mario Vargas Llosa." *Mario Vargas Llosa: Perspectivas críticas: Ensayos inéditos*. Ed. Pol Popovic Karic and Fidel Chávez Pérez. Monterrey: Tecnológico de Monterrey, 2010. 149-180. Print.
- . "La letra con sangre entra... Violencia política en la nueva literatura peruana." *Cuaderno internacional de estudios humanísticos y literatura* 14 (2010): 133-143. Print.
- . *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México, D. F.: UNAM, 2014. Print.
- Fahs, Breanne. "Compulsory Bisexuality?: The Challenges of Modern Sexual Fluidity." Alexander and Anderlini-D'Onofrio. 239-257.
- Ferly, Odile. "Defying Binarism: Cross-Dressing and *Transdressing* in Mayra Santos Febres's *Sirena Selena vestida de pena* and Rita Indiana Hernández's *La estrategia de Chochueca*." *The Cross-Dressed Caribbean: Writing, Politics, Sexuality*. Ed. Maria Fumagalli et al. Charlottesville: U of Virginia P, 2013. 239-253. Print.
- Firbas, Paul. "Sebastián Salazar Bondy: Lima la horrible." *Revista chilena de literatura* 63 (2003): 143-145. Print.
- Flores Heredia, Gladys, Javier Morales Mena, and Paolo de Lima, eds. *Oswaldo Reynoso: Los universos narrativos*. Lima: Editorial San Marcos, 2013. Print.
- Foster, David William. "The Homoerotic Diaspora in Latin America." *Latin American Perspectives*. 29. 2 (2002): 163-189. Print.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990. Print.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. Trans. Mercedes Córdoba y Magro. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. Print.
- Freud, Sigmund. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Trans. by James Strachey. New York: Basic Books. 1962. Print.
- Fumagalli, Maria Cristina, Bénédicte Ledent and Roberto del Valle Alcalá, eds. "Introduction." *The Cross-Dressed Caribbean: Writing, Politics, Sexuality*. Charlottesville: U of Virginia P, 2013. 1-25. Print.
- García-Calderón, Myrna. "La última noche que pasé contigo y el discurso erótico caribeño." *South Eastern Latin Americanist*. 38.2 (1994): 26-34. Print.
- García Ponce, Juan. *Cinco mujeres*. México D. F.: Lectorum, 2000. Print.
- Gelder, Michael, Paul Harrison, and Phillip Cowen. *Shorter Oxford Textbook of Psychiatry*. 5th ed. Oxford: Oxford UP, 2006. Print.

- Glantz, Margo. *La polca de los osos*. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2008. Print.
- Gnutzmann, Rita. "Una retrospectiva sobre medio siglo de narrativa peruana." *América sin nombre*. 13-14 (2009): 192-202. Print.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke UP, 1998. Print.
- González-Mateos, Adriana. *El lenguaje de las orquídeas*. México, D.F.: Tusquets, 2007. Print.
- Grant, Linda. *Sexing the Millennium: Women and the Sexual Revolution*. New York, Grove Press: 1994. Print.
- Grosz, Elizabeth. "Bodies-Cities." *Sexuality and Space*. Ed. Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural Press, 1992. Print.
- Guerra-Cunningham, Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Print.
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Print.
- Guillén, Claudia. *Los otros*. México, D.F.: Cal y Arena, 2009.
- . "Interview." *Notimex*. 23 Jul. 2009. Print.
- . Personal Interview. 10 Aug. 2014.
- Gurevich, Maria, Helen Bailey and Jo Bower. "Queering Theory and Politics: The Epistemic (Dis)Location of Bisexuality within Queer Theory." Alexander and Anderlini-D'Onofrio. 43-65.
- Harkins, Gillian. *Everybody's Family Romance: Reading Incest in Neoliberal America*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2009. Print.
- Hawthorn, Jeremy. *The Reader as Peeping Tom: Nonreciprocal Gazing in Narrative Fiction and Film*. Columbus: The Ohio State UP, 2014. Print.
- Herd, Gilbert and Andrew Boxer. "Bisexuality: Toward a Comparative Theory of Identities and Culture." *Conceiving Sexuality: Approaches to Sex Research in a Postmodern World*. Ed. Richard G. Parker and John H. Gagnon. New York: Routledge, 1995. 69-85. Print.
- Hernández, Carmen Dolores. *A viva voz: entrevistas a escritores puertorriqueños*. Grupo Editorial Norma, 2007. Print.
- Hind, Emily. *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska: Boob Lit*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Print.
- Jacqui Alexander, M. *Pedagogies of Crossing*. Durham: Duke UP, 2005. Print.

- Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. Print.
- Kiesling, Scott Fabilus. "Power and the Language of Men." *The Masculinities Reader*. Ed. Stephen M. Whitehead and Frank J. Barrett. Cambridge: Polity P, 2001. 112-133. Print.
- Koczkas, Anca. "Adriana González Mateos." *Hispanamérica* 129 (2014): 41-49. Print.
- Knopp, Lawrence. "Sexuality and Urban Spaces: A Framework for Analysis." *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. Ed. David Bell and Gill Valentine. London: Routledge, 1995. 149-161. Print.
- Krafft-Ebing, Richard von. *Psychopathia Sexualis*. Trans. Domino Falls. London: Velvet Publications, 1997. Print.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984. Print.
- Laes, Christian. *Children in the Roman Empire: Outsiders Within*. Cambridge: Cambridge UP, 2011. Print.
- Lamas, Marta. *Política y reproducción: Aborto: La frontera del derecho a decidir*. Barcelona, Plaza Janés, 2001. Print.
- Langford, Rachel, ed. "Introduction." *Depicting Desire: Gender, Sexuality, and the Family in Nineteenth Century Europe*. Oxford: Peter Lang, 2005. 1-19. Print.
- Leal, Luis. "Archetypes in Mexican Literature." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller Leal. Berkeley: U of California P, 1983. 227-42. Print.
- Lévi-Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969. Print.
- López, Irma M. "El crucero del placer y los excesos dionisiacos." *Latin American Literary Review*. 33.66 (2005): 133-144. Print.
- López Pardina, Teresa and Asunción Oliva Portolés, eds. "Prólogo." *Crítica feminista al psicoanálisis y a la filosofía*. Madrid: Editorial Complutense, 2003. 15-49. Print.
- Lorde, Audre. "Uses of the Erotic. The Erotic as Power." *Sister, Outsider*. Berkeley: Crossing Press, 2007. 53-60. Print.
- Loth, David. *The Erotic in Literature: A Historical Survey of Pornography as Delightful as it is Indiscreet*. New York: J. Messner, 1961. Print.
- Lugo, José Antonio. *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*. México, D.F.: El Centauro, 2007. Print.
- Martín, René. *Diccionario Espasa: Mitología griega y romana*. Trad. Alegría Gallardo

- Laurel. Madrid: Espasa Calpe, 1996. Print.
- Martínez-Zalce, Graciela. "La apropiación y sus formas: las violetas de Ana Clavel." *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*. Ed. Miguel G. Rodríguez Lozano. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. 107-123. Print.
- Maseneer, Rita de and Fernanda Bustamante. "Cuerpos heridos en la narrativa de Rita Indiana Hernández, Rey Emmanuel Andújar y Junot Díaz." *Revista Iberoamericana* 79. 243 (2013): 395-414. Print.
- Mason, Diane Elizabeth. *The Secret Vice: Masturbation in Victorian Fiction and Medical Culture*. Manchester: Manchester UP, 2008. Print
- Meza Márquez, Consuelo. Introducción. *El cuerpo femenino: Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*. Comp. Consuela Meza Márquez. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2010. 17-22. Print.
- McAlee, Paul. "Transsexual identities in a transcultural context: Jaime Bayly's *La noche es virgen* and the comic *Bildungsroman*." *Journal of Iberian and Latin American Studies*. 15-2/3 (2009): 179-198. Print.
- McLennan, Karen Jacobsen. Introduction. *Nature's Ban: Women's Incest Literature*. Ed. McLennan. Boston: Northeastern UP, 1996. 1-11. Print.
- Moi, Toril. "What Is a Woman? Sex, Gender, and the Body in Feminist Theory." *What Is a Woman? And Other Essays*. New York: Oxford UP, 1999. Print.
- Monsiváis, Carlos. *Que se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México D.F. : Editorial Paidós Mexicana, 2010. Print.
- Montero, Mayra. *La última noche que pasé contigo*. Barcelona: Tusquets, 2001. Print.
- Morera Ugalde, Ailyn. "Herida en la identidad femenina: el incesto en tres textos dramáticos costarricenses." *El cuerpo femenino; Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*. Comp. Consuela Meza Márquez. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2010. 143-159. Print.
- Morris, Marla. "Unresting the Curriculum: Queer Projects, Queer Imaginings." *Queer Theory in Education*. Ed. William Pinar. Mahwah: L. Erlbaum Associates, 1998. 275-287. Print.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Brady and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999. 833-44. Print.
- Nabokov, Vladimir. *The Annotated Lolita*. New York: Vintage Books, 1995. Print.
- Nordau, Max. *Degeneration*. New York: D. Appleton and Company, 1895. 1-45, 100-144,

214-266, 296-415. Print.

Núñez Noriega, Guillermo. *¿Qué es la diversidad sexual? Reflexiones desde la academia y el movimiento ciudadano*. Quito: Ediciones Abya Yala, 2011. Print.

O’Conner, Patrick. *Latin American Fiction and the Narrative of the Perverse: Paper Dolls and Spider Women*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Print.

Ossa, Luisa. “Muerte caliente: el erotismo y la muerte en *La última noche que pasé contigo*.” *La narrativa de Mayra Montero: Hacia una literatura transnacional caribeña*. Ed. Kevin Sedeño Guillen et al. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2008. 85-107. Print.

Ovejero, José. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012. Print.

Padva, Gilad and Nurit Buchweitz, eds. *Sensational Pleasure in Cinema, Literature and Visual Culture: The Phallic Eye*. New York: Palgrave MacMillan, 2014. Print.

Palma, Clemente. *Cuentos malévolos*. Lima: Ediciones Peisa, 1974.

Paravisini-Gerbert, Lizabeth. *Literature of the Caribbean*. Westport: Greenwood Press, 2008. Print.

Paz, Octavio. *The Labyrinth of Solitude and Other Writings*. Trans. Lysander Kemp et al. New York: Grove Press, 1985. Print.

---. *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993. Print.

Paz Soldán, Edmundo. “La puerta cerrada.” *Amores imperfectos*. Madrid: Suma de Letras, 2002. 17-20. Print.

Peña, María Cristina. *Imágenes del deseo: estética en la obra de Juan García Ponce*. México, D.F.: CONACULTA, 2003. Print.

Portela, Ena Lucía. *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999. Print.

Prado G., Gloria. “¿Incesto o quimera? *Rimel* de Karla Zárate.” *Romance Notes*. 54 (2014): 15-24.

Primoratz, Igor. *Ethics and Sex*. London: Routledge, 1999. Print.

Prendes Guardiola, Manuel. “Constantes temáticas en tres novelas peruanas sobre la época del terrorismo.” *Romance Notes*. 50-2 (2010): 229-240. Print.

Quiroga, Horacio. “El decálogo del perfecto cuentista.” *12 Cuentos y un decálogo*. Montevideo, Uruguay: Ediciones del Pizarrón, 2000. 123-124. Print.

Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latin America*. New York: New York UP, 2000. Print.

- Rangel, Lucía. "El sadomasoquismo: una estructura circular." *En-claves del pensamiento*. 4.8 (2010):29-43. Print.
- Réage, Pauline. *The Story of O*. New York: Grove Press, 1965. Print.
- Reisz, Susana. "¿Transgresión o negociación? Sexualidad y homoerotismo en la literatura joven en el Perú." *Arrabal* 1 (1998): 47-52. Print.
- Reynoso, Oswaldo. *El goce de la piel*. Lima: Editorial San Marcos, 2005. Print.
- Rivera-Villegas, Carmen. "La celebración de la identidad negra en 'Marina y su olor' de Mayra Santos-Febres." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 27 (2004): n.pag. Web. 9 August 2011.
- Robinson, Amy. "Illegitimacy, Incest and Insanity: An Analysis of Secrecy in Cecilia Valdés (Cuba 1882) and Carmen (México 1882)." *Leading Ladies: Mujeres en la literatura hispana y en las artes*. Ed. Yvonne Fuentes and Margaret R. Parker. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2006. 49-60. Print.
- Rodríguez-Hernández, Raúl. *Mexico's Ruins: Juan García Ponce and the Writing of Modernity*. Albany: State U of New York P, 2007. Print.
- . "Eros in excelsis: Inmaculada o los placeres de la inocencia de Juan García Ponce." *Texto Crítico* 4. 2 (1998): 35-44. Print.
- Rodríguez-López, Jéssica. "La Lima alucinada de Oswaldo Reynoso en *Los inocentes*." *Oswaldo Reynoso: Los universos narrativos*. Flores Heredia, Gladys, Javier Morales Mena, and Paolo de Lima, eds. Lima: Editorial San Marcos, 2013. Print.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. Introducción. *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*. Ed. Miguel G. Rodríguez Lozano. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. 7-15. Print.
- Romero-Cesareo, Ivette and Lizbeth Paravisini-Gebert, eds. "Introduction." *Displacements and Transformations in Caribbean Cultures*. Gainesville: UP of Florida, 2008. 1-8. Print.
- Romance Notes* 54 Special Issue (2014). *Escritoras mexicanas del siglo XXI*. Ed. Luz Elena Zamudio y Jorge Luis Herrera. Print.
- Roncagliolo, Santiago. *Pudor*. Lima: Alfaguara, 2004. Print.
- Rosas Lopátegui, Patricia. *Óyeme con los ojos: De Sor Juana al siglo XXI: 21 Escritoras mexicanas revolucionarias*. 2 vols. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010. 358-380. Print.
- Roudinesco, Elisabeth. *Our dark side : a history of perversion*. Trans. by David Macey. Cambridge, UK ;Malden, MA : Polity, 2009. Print.
- Rubin. Gayle. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality."

- Pleasure and Danger*. Ed. Carol S. Vance. London: Pandora, 1992. 267-320. Print.
- Ruiz Bravo L., Patricia. "Masculinidad y transgresión: un análisis de la narrativa joven en el Perú." *BHS* 78 (2001): 395-411. Print.
- Russ, Elizabeth Christine. *The Plantation in the Postslavery Imagination*. New York: Oxford UP, 2009. Print.
- Ruz, Robert E. *Contemporary Peruvian Narrative and Popular Culture: Jaime Bayly, Iván Thays and Jorge Eduardo Benavides*. Woodbridge: Tamesis, 2005. Print.
- Santos-Febres, Mayra. *Pez de vidrio*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1996. Print.
- . "Más mujer que nadie: los retos de las mujeres en el nuevo milenio." *CENTRO Journal*. 15-2 (2003): 107-115. Print.
- . *Fe en disfraz*. Doral, Florida: Alfaguara, 2009. Print.
- . *Sobre piel y papel*. San Juan: Ediciones Callejón, 2011. Print.
- Sacher-Masoch, Leopold von. *Venus in Furs*. Trans. Joachim Neugroschel. New York: Penguin Books, 2000. Print.
- Santos, Lidia. "Novísimas y rarísimas: melodrama y experimentalismo en la narrativa cubana escrita por mujeres." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 62 (2005): 195-2010. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *El Ser y la Nada*. Trad. Juan Valmar. Buenos Aires: Editorial Losada, 1981. Print.
- Sauriol, Lise. "Interculturalidad y construcciones identitarias en la narrativa de Mayra Santos Febres: una propuesta de diálogo dialógico." *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*. 1 (2005): 89-96. Print.
- Schaffner, Anna Katharina. *Modernism and Perversion. Sexual Deviance in Sexology and Literature, 1850-1930*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012. Print.
- Schinaia, Cosimo. *On Paedophilia*. London: Karnac, 2010. Print.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. 2nd ed. Berkeley: U of California P, 2008. Print.
- Segal, Lynne. "The Belly of the Beast: Sex as Male Domination?" *The Masculinities Reader*. Ed. Stephen M. Whitehead and Frank J. Barrett. Cambridge: Polity P, 2001. (100-112). Print.
- Serna Enrique. *El orgasmógrafo*. México D. F.: Plaza y Janés, 2001. Print.
- . "Metafísica de la erección." *Revista de la Universidad de México* 73 (2010): 27-30. Print.

- Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin America literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002. Print.
- Silva Santisteban, Rocío. *Me perturbas*. Lima: Ediciones el Santo Oficio, 2001. Print.
- Smith, Faith, ed. "Introduction: Sexing the Citizen." *Sex and the Citizen: Interrogating the Caribbean*. Charlottesville: U of Virginia Press, 2011. 1-21. Print.
- Sommers, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkley: U of California P, 1991. Print.
- Sontag, Susan. "The Pornographic Imagination". *Essays of the 1960s & 70s*. New York: Penguin Group 2013. 320-352. Print.
- Staudt, Kathleen. *Violence and Activism at the Border: Gender, Fear and Everyday Life in Ciudad Juárez*. Austin: U of Texas P, 2009. Print.
- Stavans, Ilan. "The Latin Phallus." *Transition*. 65. (1995): 48-68. Print.
- Steinem, Gloria. *Outrageous Acts of Everyday Rebellion*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1983. Print.
- Stengers, Jean and Anne Van Neck. *Masturbation: the History of a Great Terror*. Trans. Katheryn A. Hoffman. New York: Palgrave, 2001. 1-19, 37-123. Print.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: the Question of the Other*. Trans. Richard Howard. New York: Harper Collins, 1984. Print.
- Torres, Ana. "Jerga y juerga: la fusión de elementos carnavalescos en *La noche es virgen* de Jaime Bayly." *Romance Notes*. 46-2 (2006): 225-233. Print.
- Torres, Victor Federico. "Del escarnio a la celebración. Prosa mexicana del siglo XX." *México se escribe con jota*. Ed. Michael Schuessler. México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 2010. Print.
- Tuhiwai Smith, Linda. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Dunedin: U of Otago P, 2008. Print.
- Twitchell, James. *Forbidden Partners: The Incest Taboo in Modern Culture*. Columbia: Columbia UP, 1987. Print.
- Ubilluz, Juan Carlos. *Sacred Eroticism: George Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American Erotic Novel*. Lewisburg: Bucknell U.P., 2006. Print.
- Valle, Sonia. "Ramificaciones caribeñas de la subjetividad lesbiana: Una lectura no-heterosexual de *La última noche que pasé contigo* de Mayra Montero." *Revista Iberoamericana* 225 (2008): 1099-1116. Print.
- Varona, Mariela. *Cable a tierra*. La Habana: Ediciones Union, 2003. Print.

- Villena, Antonio de. *El libro de las perversiones*. Barcelona: Planeta, 1992. Print.
- Villoro, Juan. *Safari accidental*. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 2005. Print.
- “Voyeur.” Def. *Diccionario de Psicología*. Ed. C. Genovard Rosselló. Barcelona: Elicien, 1980.
- “Voyeur” and “voyerismo.” Def. *Diccionario de la Real Academia Española*. 2001. Print.
- Yulzarí, Emilia. “¡Abajo los tabúes!” *Encuentro de la cultura cubana* 34-35 (2005): 255-264. Print. Moraña and María Rosa Olivera-Williams. Madrid: Iberoamericana, 2005. 47-61. Print.
- Weeks, Jeffrey. *Sexualidad*. Trans. Mónica Mansour. México: Paidós; UNAM, 1999. Print.
- West-Durán, Alan. “Puerto-Rico: The Pleasures and Traumas of Race.” *Centro Journal*. 8.1 (2005): 47-69. Print.
- Wolfson, Gabriel. “Seducir en público: naturalismo y perversión en tres novelas cortas mexicanas recientes.” *Una selva tan infinita: La novela corta en México (1872-2011)*. Ed. Gustavo Jiménez Aguirre. 2 vols. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. 313-345. Print.